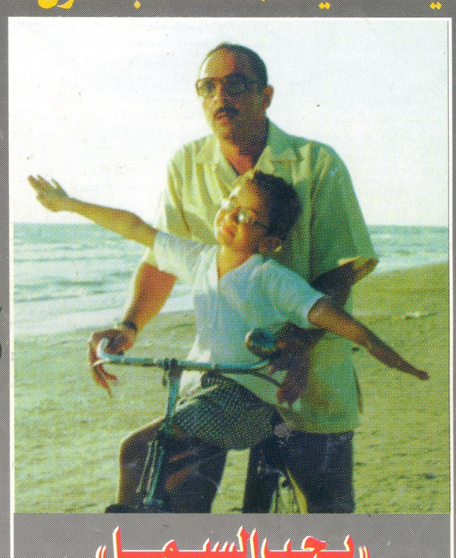


مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أغسطس ٢٠٠٤ ـ العدد ٢٢٨

نيرودا: أليست الحياة سمكة تتأهب لتكون عصفوراً؟



سيد عبد الخالق: صانع البهجة

جماليات الخيانة فى بيت برناردا ألبا

«بحب السيما» ليس فيلماً دينياً

إريك فروم وبدائله الإنسانية

الأدب المصرى القديم: فن الحياة لا الموت

أثر أفلاطون فى الفارابى والقرامطة



أدب ونقد

مجـــلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسـست عـام ١٩٨٤ / السـنة الواحـدة والعشرون

العدد ٢٢٨/ أغسطس ٢٠٠٤



لوحة الغلاف الأمامى / لقطة من فيلم بحب السيما

الغلاف الخلفى / الفنان الليبى محمد بن الأمين

الرسوم الداخلية الفنان عمر جهان

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العـــربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرســـال الأعمـــال على العنـــوان البريدي أو البريد الالكتروني:
adabwanaqd@yahoo.com
موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى

محتويات العدد

أول الكتابة

فريدة النقاش

تواكبت القضية المرفوعة ضد فيلم " بحب السيما "بهدف منع عرضه بدعوى أنه يسيئ إلى الكنيسة ويزدرى الأديان مع حوار أجراه الفنان " فاروق حسنى " وزير الثقافة القديم الجديد قال فيه :"إذا كان السينمائيون يريدون تحويل السينما إلى قطاع عام فهذا مرفوض ، ولايجب وضع فشل البعض على وزارة الثقافة وهى التى أقامت لهم المهرجانات الدولية ، وأنشأت بلاتوهات ومعامل ومعهداً للسينما ، والمهرجان القومى للسينما ومهرجان الأفلام القصيرة ، وتشترك به فى المهرجانات العالمية.

والقضيتان منفصلتان وإن كانتا تصبان فى مجرى الأزمة العميقة التى تواجهها صناعة السينما فى مصر التى يسميها الوزير " فشل البعض" فمن جهة يحاصرها التزمت والنظرة الضيقة التى يرفض أصحابها أن تكون حياتنا الواقعية وأحلامنا وأشواقنا موضوعات لتجارب الموهوبين ، وللفن الجميل ، ومن جهة أخرى يعانى شباب السينما وحتى شيوخها من شح الإنتاج الذى سقط ـ إلا قليلا ـ فى أيدى مجموعة من التجار والمقاولين ، ويصف الوزير هذه المعاناة بأنها " فشلهم"

وكما يتضح من حديث وزير الثقافة فان الدولة تتخذ موقفا " عقائديا" ثابتا من الإنتاج عامة ، ومن الإنتاج السينمائى على نحو خاص ، وترى فى القطاع العام كله ـ وخاصة الناجح منه والذى يكسب ـ رجسا من عمل الشيطان ، وذلك بالرغم من النتائج المأساوية التى أدت إليها تصفية هذا القطاع فى ميدان الإنتاج السينمائى ، حيث انتشرت البطالة فى أوساط السينمائيين فذهب بعضهم إلى التليفزيون معتمدين على أسمائهم اللامعة والأفلام التى قدموها فى زمن سابق وهجروا الفن السينمائى رغما عنهم ، بينما يكاد بعض الموهوبين الأصلاء من الأجيال الجديدة أن يتسولوا تمويلا لأفلامهم من المراكز الثقافية الأجنبية على أمل أن يصنعوا أفلامهم إن استطاعوا فى ظل شروط أقل قسوة من شروط المنتجين المقاولين إذا افترضنا أن بإمكانهم الحصول على تمويل لأفلامهم ، وتتبدد مواهب الكثيرين من خريجى معهد السينما الجدد فى السوق المشوهة التى لاترحم .. وهم جميعا فاشلون فى نظر وزير الثقافة .

وتبدو الصورة ، والأمر كذلك وكأننا نعود القهقرى إلى بداية عهد مصر بالسينما ، وكأن فن

السينما لم يعرف الطريق إلى بلادنا منذ قرن من الزمان ، وكأن صناعة السينما لم تكن فى يوم من الأيام هى الصناعة الثانية فى البلاد بعد الغزل والنسيج ، وكأن بعض أهم وأجمل الأفلام المصرية وربما غالبيتها ينتجها القطاع العام رغم ماتعرض له من مشكلات وواجهه من صعوبات طالما قدم السينمائيون تصورات وأفكاراً للتغلب عليها ابتغاء تطوير هذا القطاع الحيوى فى اقتصادنا وثقافتنا معا.

ولعلنا سوف نتذكر فى هذا الصدد أن القطاع العام فى السينما كان من أول القطاعات الصناعية ـ الثقافية التى جرى تصفيته بدءا من السبعينيات فى القرن الماضى ، ومع الانطلاقة الأولى لفلسفة السوق وعبادة الملكية الخاصة وتشويه تجربة الملكية العامة فى كل الميادين تمهيدا لبيع كل شىء من البنوك لشركات التأمين ، ومن قناة السويس لبحيرة ناصر ، ومن السكك الحديدية لشركات الأدوية للمرافق العامة كافة لتتحول البلاد بعد ذلك إلى غابة نموذجية يأكل الكبير فيها الصغير ولايتبقى فيما مايمكن بيعه للقطاع الخاص الوطنى والأجنبى إلا البشر ان كان لهم سعر فى هذا الزمن القبيح.

ويتلقى نظام الحكم التابع شهادات الإطراء من البنك الدولى وصندوق النقد الدولى وهيئة المعونة الأمريكية باعتباره أشطر وأذكى تلاميذ مدرسة الخصخصة وحرية السوق والرأسمالية التابعة التى تجر بلادها إلى الخلف ليدمرها الفقر واليأس والبطالة ، ويكفى أن نعرف فى هذا السياق أن مصر وهى بلد مصنف متوسط النمو تأتى فى المرتبة المائة والعشرين بين الدول من حيث مستوى المعيشة والخدمات التى يتلقاها المواطنون فيها ، فضلا عن تراجع دورها فى السياسة الإقليمية العربية والإفريقية كما شحوب وهزال الدور العالمى ، وهى مصر التى سبق لها أن لعبت دورا محوريا فى المشهد العالمى وفى ثورة التحرر الوطنى ضد الاستعمار القديم وتأسيس حركة عدم الانحياز ، وكانت بلدا رائدا فى استرداد ثروتها القومية من أيدى الاحتكارات الأجنبية حين أمم " جمال عبد الناصر " شركة قناة السويس وانتزع المصريون حينها القناة التى كان أجدادهم قد أراقوا دماء سخية فى حفرها واهدائها للعالم ممرا مائيا حيويا لمواصلاته .. هبة من الفلاحين المصريين الذين ماتوا فى السخرة وهم يحفرون الممر العظيم.

وكان المصريون خلال مائتى عام منذ بداية الدولة الحديثة مع " محمد على باشا " قد راكموا ثروات ومؤسسات بلا حصر آلت فى ظل تجربة النهوض الثانى مع ثورة ١٩٥٢ " وجمال عبد الناصر " إلى ملكية الدولة التى حاولت بهذا القدر أو ذاك أن تبنى مجتمعا حديثا ترفرف عليه

رايات العدالة دون الديمقراطية السياسية ، وكانت مصادرة الحريات السياسية والعامة بابا دخلت منه البيروقراطية والفساد إلى القطاع العام ، ومن ضمنه القطاع العام فى السينما الذى طالما تقدم السينمائيون بمبادرات شجاعة لإصلاحه وتطويره ، والذى لعب ـ رغم كل شىء ـ دورا ثقافيا رائدا ومؤسسا.

ودون أن نخوض فى الجدل الفلسفى ـ السياسى حول طبيعة الدولة الناصرية ، وهل كانت ملكيتها للقطاع العام تشكل رأسمالية دولة أم أن هذا القطاع كان ملكية شعبية أفسدتها البيروقراطية وغياب رقابة أصحاب المصلحة ، فالشىء المؤكد أن القطاع العام مول التعليم المجانى وشبكة التأمين الصحى التى لم يكن لها مثيل فى العالم الثالث ، ولعلنا نجد فى الكتاب الممتع " على هامش الرحلة " للدكتور " محمد أبو الغار " سيرة مختصرة لما قامت به الوحدات الصحية فى القرى والمدن من أدوار فإذا عدنا إلى السينما سوف نجد أن جيلين على الأقل من السينمائيين المصريين تطورا ونضجا فى ظل تجربة القطاع العام ، ومن الناحية الكمية وصل الإنتاج إلى مائة فيلم فى العام بينما لم يعد الآن يصل إلى عشرين فيلما بعد أن رفعت الدولة يدها من ميدان الإنتاج واكتفت بسياسة المهرجانات والمؤتمرات بما ينطبق عليه المثل القائل ضجيج ولاطحن .. فالإنتاج السينمائى يتراجع والمهرجانات تتزايد ، وقاعات السينما فى قصور الثقافة خاوية على عروشها ، والمسرح يواجه أزمة عميقة ويتواصل المهرجان التجريبى بإصرار وثبات .. وهكذا دواليك.

سأل صحفى المخرجة السينمائية " أسماء البكرى" لماذا كانت كل أفلامها ثمرة إنتاج مشترك ، فردت قائلة إن الإنتاج المحلى يريد أفلاما بعينها لنجوم بعينهم ، فيلمى الأخير ذهبت به حين كان مشروعا إلى جميع جهات الإنتاج العامة والخاصة فرفضوه ، بل إن بعضهم لم يرد على بنعم أو لا ، والتعامل مع المنتجين المصريين الآن يقوم على عدم الاحترام المتبادل .

ومن المعروف أن رصيد أسماء البكرى من الأفلام التسجيلية يفوق أفلامها الروائية بسبب أزمة الإنتاج ، وعدم حماس المنتجين لنوعية أفلامها هى التى قدمت بعض أهم روايات الكاتب اليهودى المصرى المهاجر إلى فرنسا ألبير قصيرى بما فيها من أجواء خاصة هى مزيج من الفوضى والحرية والتطلع اليائس للسعادة وكانت تتمنى تحويل رواية " بهاء طاهر " " خالتى صفية والدير " إلى عمل سينمائى وفشلت.

وعلينا أن نتصور مدى الثراء الثقافى الذى كان بوسع صناعة السينما فى مصر أن تخلقه

من ثروتنا الأدبية الهائلة لو لم ترفع الدولة يدها عنها وتتركها للمقاولين والتجار. ونتذكر فى هذا الصدد أن بعض أهم روايات " نجيب محفوظ " و"يوسف إدريس " و" توفيق الحكيم " قد تحولت إلى أفلام كبيرة وناجحة فى ظل تجربة القطاع العام ، ولم تكن هذه التجربة تحول أبدا دون تقدم القطاع الخاص إلى ميدان الإنتاج السينمائى حيث تدور منافسة بين القطاعين من أجل الإجادة والتطوير وتلبية احتياجات سوق عربى إسلامى أسيوى إفريقى متعطش للسينما الجيدة الجميلة الحساسة لاحتياجاته الإنسانية والروحية ، وذلك بعد أن أتخمته السينما الأمريكية بقيمها وعوالمها التى غالبا ماتمجد القوة والاستعلاء الامبراطورى بأساليب حرفية عالية وذكية.

السينما هى صناعة ورسالة .. وقد فككت الدولة المصرية صناعاتها وباعت منها ماباعت ومازالت تعرض ماتبقى ، وتخلت عن رسالة التحرر التى كانت قد حملتها إلى المنطقة والعالم ، وجاء تخليها فى زمن عودة الاستعمار حيث سدس الوطن العربى محتل وخضعت دولة لشروط العولمة الامبريالية ، وذلك بعد أن هيمن على مقدرات البلاد حفنة من الوكلاء الكبار للشركات متعددة الجنسية عاثوا فيها فسادا وأنهكوا قبل كل شىء روحها بتعليق الملايين فى ساقية البحث عن الرزق والخوف من المستقبل ودمروا قدرتهم على المقاومة التى تجاهد القوى الديمقراطية لإستعادتها وتنظيمها وخلق الأمل فى المستقبل.

صحيح أن القضيتين منفصلتان .. الدعوة لمصادرة " بحب السيما " ومناخ التزمت والتكفير وضيق الأفق الذى يخنقنا من جهة وقول الوزير إن الذين يريدون عودة القطاع العام فى السينما هم " فاشلون " من جهة أخرى حقا إنهما منفصلتان ولكن ظاهريا فقط . لماذا ؟

لايختلف اثنان أن الهامش المتوفر الآن للتعبير هو أوسع من ذلك الهامش الذى توفر فى سنوات الناصرية والحزب الواحد التى شهدت اتساع القاعدة الانتاجية ومعها قاعدة الإنتاج الثقافى. ولكن الحركة الديمقراطية والشعبية فى مصر التى نجحت فى انتزاع هذه المساحة المحدودة للتعبير فى ظل الحكم القائم منذ مايقرب من ربع قرن خسرت فيها معركة الدفاع عن الصناعة المصرية ، وتوسيع القاعدة الإنتاجية لاقتصاد البلاد . تلك القاعدة التى تآكلت فى ظل تنمية مشوهة تابعة ريعية تنتصر لرأس المال على حساب العمل وللمال نفسه على حساب الإنسان . وحين تتراجع القدرات الإنتاجية لبلد ما يفقد إمكانات السيطرة على مصيره ، ويسقط فى قبضة هؤلاء الذين يدفعون المعونات والقروض وينفذ شروطهم ويقبل صاغرا املاءاتهم . ولأن القاعدة الإنتاجية الدينامية المتطورة هى ركيزة لا غنى عنها للفكر العلمى والوعى العلمى . فإن

انهيار هذه القاعدة يفتح الباب على مصراعيه أمام الفكر الخرافى السلفى والغيبى ولأشد التفسيرات رجعية للنص الدينى ، وتفقد البلاد مناعتها وحصانتها المعنوية أمام التيارات الفكرية النفطية الوافدة الريعية ، وتتحول الحداثة إلى ألاعيب فوقية شكلية ، وتتراجع حرية الفكر والتعبير واقعيا رغم المساحة التى جرى انتزاعها بعد نضال طويل ، وتجرى ملاحقة الكتاب والفنانين بل وقتلهم ، ولايكاد يمر عام دون أن تدور معركة حول كتاب أو فيلم يبتغى المحافظون أعداء الفكر الحر مصادرته .

وهكذا يفضى تدهور الإنتاج أو تراجعه فى كل المجالات إلى هشاشة البنية المجتمعية ذاتها ، والتضييق الموضوعى على روح الخلق والإبداع لأن الخلق والإبداع هما فى المطاف الأخير إنتاج له أساس موضوعى ومادى.

أليست هناك إذن رابطة عميقة بين الواقعتين ؟

وعلى كل الأحوال فإن المثقفين الديمقراطيين لن يتركوا " بحب السيما " فريسة للمتزمتين المحافظين ، وسوف يواصلون الدفاع عن حرية الفكر والتعبير بكل قوة وقد فوضت " أدب ونقد " الصديق المحامى سيد أبو زيد سليمان بالانضمام إلى هيئة الدفاع عن الفيلم وتقديم مرافعة باسمها.

أما النهوض بالإنتاج السينمائى فى بلادنا فإنه قضية كبيرة يحتاج بحثها لمؤتمر يعد له السينمائيون أنفسهم ، ولعل حزب التجمع ومكتب الكتاب والفنانين فيه أن يبادر إلى الدعوة له والمشاركة فى أعماله لتستعيد السينما المصرية صناعة ورسالة دورها ...

وسوف نواصل - رغم كل شىء انتزاع الأمل.



فى الذكرى الثانية لرحيله:

سيد عبد الخالق .. صانع البهجة



إعداد
ناصر البدرى
مها شهاب الدين

تحولات الكتابة

مها شهاب الدين

بدأ الكاتب سيد عبد الخالق النشر عام (٨٤) ومنذ ذلك الحين لم يتوقف عن الإبدا ع قاصاً ، مترجماً ، روائياً ، حتى يونيو ٢٠٠٢ حيث رحل عن عالمنا ليستكمل الرحلة فى مكان آخر ،هذا العالم الذى رآه (جانب من خمود الكون ، وأرق الكائنات والبيات الشتوى) لكن مع ذلك (... ثمة أمل ينتظرنى لابد أن أقبض على شئ)قصة " عام الحزن يامريم " ، فراح يكتشف مفرداته ويلقى الضوء على نسيجه جزءاً جزءاً ، يهمه فى ذلك الإنسان ، ومايدور داخله من مشاعر وأفكار تنعكس على السلوك ، كلها نتاج حالة اجتماعية ماهى إلا وليدة للحالة السياسية والاقتصادية التى تسيطر طوال الوقت على مجريات الأحداث ، وتلعب لعبة التحول فى سلوك الإنسان أو تبذر له بعضه ، وربما غيرته تماماً.

راح الكاتب سيد عبد الخالق يبحث فى ذلك منذ بدايته التى كانت شعراً وسرعان ماتحول ليأخذ الشكل الأدبى الذى ارتضاه كأداة تمكنه أكثر من رصد الصراع الاجتماعى فى القصة القصيرة . إلا أنه استفاد من علاقته الأولى بالشعر فى ترجماته الشعرية وكتاباته القصصية فجاءت لغته شاعرية لاتكتفى بلمحة منه وإنما ترسم صورة شعرية كاملة (استدرت وامتد الطريق الأسفلتى الطويل اللامع يلتقط بصمات الضوء البرتقالى من الأعمدة المنحنية ، تعكس ظلى المرعوش على الأرض وتتلاقى هناك)، وذلك ليستفيد النص القصصى منها فى رسم ملمح من ملامح الشخصية أو توصيل شعورها ، فيكمل (وأنا وحدى .. كلما مررت بها انطفأت ، وثمة وجه كبير .. جاثم على المدى) قصة حنين.

اختار الكاتب شخوصه بعناية ، ولحظته بحذق فنى يُقرب المتلقى منهما من خلال التفاصيل اليومية الصغيرة التى رصدها بعين حساسة تُكون علاقة بين التفاصيل هى الجو العام للنص ، فالتفاصيل التى تمر مر الكرام على الرائى يستوقفها ليضيف بكل واحدة خطاً مؤثراً فى لوحة النص التى سخر لها تقنيات مختلفة استفاد فيها من الفن التشكيلى والتصوير الفوتوغرافى ، والسينمائى ، فتتحول المظاهر الخارجية للمكان ، والمساحات اللونية ، والحركة ، وملامح الشخوص والتعبير وحتى طريقة الملبس إلى دلالات عميقة لايمليها على المتلقى وإنما يسحبه سحباً لطيفاً إليها حتى يشعره أنه يعرف الشخصية مسبقاً وربما قبل تلقى النص أيضا وهو

يرسم إطاراً عاماً يركز نظر القارئ على المنطقة التى يقصدها فلا يزوغ بصره خارجها وإنما ينحنى مع انحناءات الشوارع ، والإشارات الجسدية للشخوص ، بل ربما انحناءات الأحداث ذاتها ، فأنت تمشى معه إلى نهاية الطريق دون أن تلهث خلف تفاصيل لا أهمية لها.

إلا أنه قد يُفاجئ المتلقى بتداع مفاجئ يربكه أحياناً ، ولكن ليعود ويعرف سبب الربكة فيما بعد ، وهى ربكة مقصوده لا لمجرد إدهاش المتلقى وإنما لجعله يتساءل ويتحاور مع نفسه أثناء التلقى فيشارك فى صنع الأحداث ، بل ربما يصنع فى خياله قصصاً أخرى موازية للنص استفزه إليها التحول المقصود فى حينه ، وكأنه عندما يكتب إنما يستنفر فينا جميعاً حسنا القصصى لنسترجع العوالم التى نحياها ونتعلم معه كيف يصنع العلاقات بين الأشياء العابرة للوصول إلى المعرفة ، معرفة النفس الإنسانية ، وربما معرفة تاريخ الشخصية دون سرد لماضيها ، وكأن هناك سرداً سرياً موازياً يصنعه الكاتب متواطئاً مع متلقيه فى حالة تراكم تصعيدى من خلاله ترسم خصائص الشخصية فى لحظة زمنية مكثفة تكثيفاً يجعل لها أثراً طويلاً فى النفس ، يستعين عليها بالاختزال الذى يغلب على كتابته ، فنصه القصصى واعى الدلالة يسعى إلى قصده منذ اللحظة الأولى ، لحظة القص التى تتضمن داخلها الماضى وتستعرض الحاضر ، وتستشرف المستقبل.

وهى لحظة لاتنفصل عن الزمن ، زمن أحداث النصوص التى كتبها سيد عبد الخالق والذى اختار أن تكون منذ فترة السبعينات ليرصد دوافع التحول الاجتماعى و،مظاهره من خلال التفاصيل اليومية لأبطاله ، والتى التصقت بالواقع الذى يتنازع احتياجات الأبطال وأفكارهم وانتماءاتهم وأحلامهم ليلقيها بين براثن الإحباط والإخفاق والتقليد والتخلى والخديعة والكآبة وانهزام القيم الإنسانية أمام القيم الاقتصادية والاجتماعية التى خيمت على تلك الفترة وأثرت على الفترة التالية التى عاشها الكاتب وأبناء جيله حاملين على أكتافهم تبعاتها.

حاول سيد عبد الخالق كشف زيف الواقع ، وهو يرى أن الجمال والصدق يستطيعان كشف زيف العالم وتغيير خططه الموضوعه فى لحظة تسليط المرآة على داخلنا فيسقط القناع.

فالبطل فى قصة (عامان من الحزن يامريم) يقف على خشبة المسرح مهيئاً لحدث الانفجار ودوره الخطير ولكن عندما حانت اللحظة قدمت طفلتان ورودأ للشخص الذى أمامه وقبلتاه ، وهكذا انكشف الجمال فينا . وربما يكون الآخر هو مرآة الجمال الداخلى فينا فبفعل الطفلتين (نسيت كل شئ وارتبكت ...) وربما لانحتمل لحظة الكشف فيكون تأثيرها (فسقطت مغشياً علىّ) وتوافقنا الأشياء بطبيعتها (حتى أزرار المعطف لم تكن لتفتح) رافضة الزيف.



ولايتقبل الآخرون سقوط الزيف الذى اعتادوا عليه بل وأصبح مطلبهم الذى جاءوا ينشدونه فى المسرح وبما (أن ذلك يختلف عما كان منصوصاً عليه فإنه يستوجب استنكارهم وسبابهم وخوفهم (وقال من قال شوية كلاب ربنا يستر) .

ظلت نصوصه تقدم التساؤلات التى تطمح أن تولد حراكاً بحميمية بعيدة عن الخطابية والمباشرة وإنما بلغة بسيطة لاتركن إلى التغريب بل للاقتراب من ذهن المتلقى وعاطفته التى يستدرها الكاتب للوقوف بجانب الأبطال باستنكار واقعهم والرغبة فى التغيير التى هى رغبة فى تغيير الذات .

وكما اهتم الكاتب سيد عبد الخالق بقضايا المجتمع فى قصصه ، كذلك فعل فى ترجماته التى راعى فيها احتياجات المجتمع من إبداع ومن مقالات فكرية ، فكانت ترجمته نافذة شفافة على الغرب اتسمت بالإخلاص للنص الأصلى وتقمص روحه ليؤاخى بينه وبين النص المترجم مع الاحتفاظ بخصوصيته وبقائه.

ملف

آخر الليل

(قصة)

سيد عبد الخالق

"هاشوفك تانى؟" فى كل مرة،أظن أنها جملته الأخيرة، وأنه بعدها سينصرف، وسأنصرف وسأخلو إلى روحى!.. أعرف الآن، أكثر من أى وقت مضى، أنه لا فائدة، وأن استفساره ليس أكثر من بداية معاكسة فأتوقف، ويتوقف ،وربما نظرت أنا للوراء!.

كنا قد خرجنا للبرد، ككل مرة، وتركنا خلفنا صبى المقهى الصغير الدافىء يتثاءب خلف نصبته الكبيرة، وما لبثت أن أحسست بثقل جسمه الطويل إلى جوارى، وملمس كتفه العريض المائل إلى الأمام وهو يحتك بكتفى فاستسلمت كعادتى لإيقاع خطونا البطىء، غير المنتظم، فوق الأسفلت المبلول.

لابد أنه سيقول لى الآن إنه يكره"إدوار الخراط" وإنه فى المحاولة الرابعة كاد يمزق" رامه والتنين" إلا أنه قرر بيعها آخر الأمر! وسوف أصمت كعادتى، أو أسرّ إلى روحى أن شيئا لم يتغير، من زمن، وربما نظرت إلى ساعتى، وأدعيت أن الوقت قد تأخر، أعرف ما الذى يفكر فيه الآن. بيته بعيد وعليه أن يأخذ الميكروباص الأخير إلى آخره. ولابد أنه يعرف أننى أحلم بالانصراف، أن ألتفّ بزوج من الأغطية الثقيلة وأنام. لكنه لن يستطيع أن يبوح، ولن أستطيع.

لم أعد أجرؤ أن أصارح روحي بثقل حضوره على، فأصمت أكثر الوقت وأبذل جهداً كي أتحاشى نظرة عينيه الغائرتين، عميقتي السواد وهما ترصدان حركة أصابعي المتوترة، المفرودة للاشيء، أو هزة رأسي البطيئة المتتابعة تلك التي أعتدتها مع الوقت، ربما كي أثبت لمحدثي أنني مصغ إليه بينما لا تكاد نظرتي وقتها تتجاوز تلك المساحة الدقيقة بين حذائينا! لماذا لا أستدير، أو ينصرف أونذهب في آن فيتغير شيء مرة؟.

وبين آن وآخر، كنت ألمح، رعشة أصابعه الطويلة، خلسة، وهو يرفع سيجارته إلى فمه ويكاد يمتصها، فيختفي ثلاثة أرباعها بين شفتيه داكنتي الزرقة، وأسنانه الأمامية الضاربة إلى البنية. ولمرة، أو مرتين، لاحت مني التفاتة إلى بعيد، أو ورائي. لاشيء غير ليل، ونفير قطار بعيد صرت ألف الآن مداه، ثمة كلب، أو اثنان، دكان الفحام المغلق دائما، نفس صناديق القمامة المعدنية الكبيرة، المتراصة بمحاذاة مصنع الجلود القريب،نفس المارة القليلين، والميكروباص الأخير الذي لا يغادره أحد.. وهو، يرتدي سترته الجينز البالية الحواف، وقميصه الكاروه المتسخ الياقة، المفتوح على صدره المتعرج بارز العظم. لعله الآن، ينظر مثلي إلى ذات المكان، وهو يضم كتفيه العريضين حول عنقه الطويل، النحيف. ربما، لكنني أعرف أنه لن يستطيع البوح، وأن استفساره المكرور" هاشوفك تاني" لن يخدعني هذه المرة. فما الذي جعله الآن يتذكر ذات الحكاية القديمة الطويلة عن عنكبوت حجرته" الرابض بزاوية السقف في دعة"،

وحزنه الموغل لما ضغطت قدماه–عن غير قصد– صرصاراً كان مقلوبا على ظهره ، بينما كان يندفع فجأة نحو دورة المياه، عندما باغته السعال المدمم." قبلها بشوية يا أخي كنت بتفرج عليه وهو مقلوب– بشويه صغيرين" . لماذا ينسى أنه يحكيها لى كل مرة ؟، وأنه في المرة الأخيرة وحدها حكاها مرتين، في نصف ساعة، بادئا ذات البداية:" تصور! " . ومن جانبي فأنا لم أزل أتصور، وأندهش، وأحزن ولا أجرؤ أن أستدير!.

عما قليل ، سيميل بجذعه نحوي، ويتمتم قائلا " بقولك إيه– ألاقي معاك آآآ..." ولما أرفع وجهي نحوه، يعلو صوته قليلاً، وقد رفع أصبعه في الهواء " على فكرة بقى ، إدوار ده كاتب عادي" فابتسم في فتور ، وأعود لصمتي، ويعود بنظره إلى ذات المكان وهو يغمغم بما لا أكاد

أسمعه وإن كنت أدرك اختلاف لهجته القريرة البطيئة" ما بقدرش أكمل له رواية على بعضها" في مرة واحدة، قال لي إنه بصق دماً من صدره ولم يكررها " ياللا.. زى ما ترسى" وهو يهز رأسه إلى أعلى ، ويلقى بسيجارته الثالثة: " فاضى بكره؟" ومرة أخرى، كدت أظن أنها جملته الأخيرة، رغم أنني أدرك أنه لم يكرر لى بعد أنه يكتب سيناريو جديداً لن تفهمه شركة إنتاج واحدة وأنه سيبيع كتب إدوار الخراط على سور الأزبكية، وإنه-كإيفان كارامازوف- لم يعد يؤمن بقيمة النظام الذى يحكم العالم، وأنه، عندما أستأذن صديق هيليوبوليس كى يدخل حمامه، قضى وقتا طويلا فى تأمل ملابس زوجته الداخلية السوداء.غير أنه، ربما لن يقول لى لماذا بصق دماً من صدره عندما باغته السعال ؟ وهو يشب ليرى، من بين خصاص الشيش،صدر "ماريان" جارته وهى تمسح صالة شقتها المقابلة. لن أمضى إذن، ولن يمضى ، قبل أن يسرد على مسمعى شبه المجهد،من جديد ،إنه يحب "شياكة" فتيات المكاتب السياحية، وصدر ماريان الأبيض، وقرآن الفجر، والتدخين، وساعى البريد المقل، وشاى المساء، وغناء الكنائس بدير الملاك القديم، ورنة أوتار العود، ورائحة البن التى تهل من مطحن قريب، و"شباكنا ستايره حرير" فى الصباح، ودستوفسكى وشارع الملك. فى كل مرة أريد أن أصرخ ولا أستطيع. وأدركت أننى، مع الوقت ، صرت قليل الكلام إلى حد الصمت، وأنه الآن على قين من أننى لم أعد أجرؤ أن أحكى له عن البنت المحجبة ، عاملة مكتب البريد . لم اقل له إنها فى المرة الأخيرة كادت تغلق المكتب علىّ، ولما أنصرفنا أصرت على أن نركب الباص معاً ،فأختفيت !! ما الذى علىّ أن أفعله كى ينقضى المساء كغيره؟-أعرف ماذا يريد منى ، وأعرف الآن أكثر أن عينيه الغائرتين عميقتى السواد لم تبرحا بعد حركة أصابعى المتوترة، وهزة رأسى البطيئة .. وربما رغبتى لأن أملأ صدرى بهواء مغاير.. أن أفتح عينى فى وجه ليل طويل، لا يكاد ينتهى ، وأن أمضى .. أينما كان لى أن أمضى، ويكون على أن أفتش ذاكرتى، فى طريق الرجوع الطويل، عن أغنيات ما، لم أملها بعد. "كنت عايز اااا... " .. لن يستطيع ، ولن أستطيع .. ولم أعد أذكر من منا الذى يقول أخر الأمر" احنا واقفين فى ملقف برد. ربما قلناها معا. وربما كنت ـ حتى ذلك الوقت ـ أتحاشى نظرة عينيه وأنا أتحرك، ويتحرك معى، وأعود أحس ثقل جسمه الطويل، وملمس



كتفه العريض المائل للأمام لصق كتفى، وأرقب ظلا وحيداً لشبح نحيف طويل، يتمدد فوق أسفلت الطريق المبلول، ويشد حول عنقه النحيل ياقة سترته البالية الحواف، يستسلم لإيقاع الخطو البطىء ، غير المنتظم ، وسيركل كل ما يقابله من ظلط الرصيف .. خفيفاً أول الأمر، بعنف فيما بعد. وتدريجيا .. يختفى فى ليل الطريق الصامت- بينما أكون على ثقة من أننى لم أصافحه بعد، وأنه من المحتمل،.. يبكى الآن.. بجوارى- بجوارى تماماً!!

١٩٩٠



" كل أبناء الرب "

معلقون فوق هاوية سوداء

محمود حامد

أنت صالح ياصاح إن كنت واحداً مع ذاتك
فإذا لم تك واحداً مع ذاتك
فإنك لست بالشرير أيضاً.
فالبيت المنقسم على ذاته،
ليس دوماً مغارة للصوص
إنه بيت منقسم على ذاته ، لا أكثر ، لا أقل
النبى / جبران خليل جبران

(١)

لم ترد شخصية سوية واحدة فى رواية " كل أبناء الرب " للكاتب الراحل سيد عبد الخالق ، بل الشخصيات كلها مرضى ، مشوهة ، نفسياً ، وبدنياً يلتهمهم الموت أو الجنون أو السجون ، حتى البيوت " تموت بغياب أصحابها .." كما تقول الرواية . ومنذ الجملة الأولى فيها" عدت قبل أيام ، من الإسكندرية دون جثة أبى !! " يطل علينا فعل التراجع ، والموت ، وكما يتحدث شمس أيضاً إلى نادين بعد عودته " إننى عدت خالى الوفاض من أى شئ" لنطلع على شخصية يأكلها الشك

من قدرة الذات على الفعل ، فيحدث الفصام ، وتقع فى أسر القدرية.

إن الشخصيات الرئيسية فى " كل أبناء الرب " " نيتشوية ، والنسبة إلى نيتشة هنا ليست إلى فلسفته فحسب ، وإنما نسبة إلى مسيرة حياته ـ التى انتهت بالجنون أيضاً مثلما حدث مع المثقف البارز "د. راغب المهدى" فى البدء ومثلما حدث مع نادين قرب النهاية ، والشخصيات النيتشوية موجودة فى تاريخ الأدب من قبل أن يوجد نيتشة ، إنها شخصيات لاتنفرد بالقوة وبإرادة القوة فقط ، وإنما تتميز أيضاً بإحساسها الدائم ، إحساسها الخاص ، الواعى واللاواعى بالاختلاف عن الآخرين ، وبالغربة التى لاتسبب بالضرورة شعوراً بالدونية ، بل هى تسبب فى أحيان عدة (خصوصاً حيث تتوافر المخيلة) شعوراً معاكساً بالقوة أو بالأصح بوهم القوة .

يعانى شمس بطل الرواية والراوى من خوف دائم من الاختلاط بالآخرين ، يهوى العزلة ، إنه المثقف ، المنقسم ، الشرير جزئياً ، الملاك جزئياً ، يسكن فوق سطح بناية ، لايشاركه فيه أحد سوى " إلياس " العجوز الأعرج . والطبيب الممتلئ صاحب البناية . يتفرج شمس على العالم من فوق السطح ، كما يتفرج على العالم أيضاً من نافذة حجرة التدريس العطنة ، والعزوف عن الآخرين يولد حالات الكذب عليهم إذا تورط فى مجالستهم أو على نفسه بأن يصدق أطيافه وكذباته . يقول شمس :

" كنت متحمساً بلا مبرر واضح ، وربما كنت أكذب أيضاً، أو أفكر فى شىء آخر " ويقول أيضاً:

" صرت خارج المشهد تماماً ، أرقب دون مشاركة ! أرى دون أن ألمس " ويقول " بدا لى أننى سوف أنفق عمرى كله فى اختلاق الأكاذيب والبحث عن أعذار جبانة".

(٢)

لماذا كان الجنون مصير نادين ؟

لأنها حدقت فيما لاينبغى الوقوف عنده ، لأنها كانت الإنسان بألف لام التعريف ، لأنها لم تكن صالحة تبعاً لتوصيف جبران ، حيث لم تكن متوحدة مع ذاتها ، وإنما كالبيت منقسم على ذاته ، يخبرنا شمس فى نهاية الرواية : " تركتها بالشرفة وانصرفت ، عند الباب جاءنى صوتها : ـ هل ستأتى مرة أخرى ؟ وبينما أخطو خارج البناية، كانت لاتزال تجلس هناك مثل كائن محنط . رفعت رأسى نحو الظلام الذى هبط فوق الطريق ".

لقد أنهى سيد عبد الخالق روايته فى ٢٠٠٢ وقبل ستين سنة بالضبط صدرت رواية البير كامى الشهيرة " الغريب " التى تبدأ بنفس مفتتح " كل أبناء الرب" تبدأ رواية الغريب هكذا :" أمى ماتت اليوم ، وربما كان ذلك بالأمس ، لست أدرى ! فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول " الوالدة

ماتت والدفن غداً. أطيب تحياتنا وهذا لايعنى شيئا ، فربما كان ذلك بالأمس" . أما رواية سيد عبد الخالق فتبدآ هكذا:

" عدت قبل أيام ،من الإسكندرية دون جثة أبى ! دون حتى أن أعرف متى أو كيف مات هذا الرجل على وجه اليقين ، لماذا الإسكندرية أيها الأب التعس؟ أهى أدنى إلى الله من شوارع القاهرة ؟ أما كان فى مقدوره أن يقبض روحك فى مكان قريب ".

والتشابه بين الروايتين يتخطى هذين المفتتحين إلى ماهو أعمق حيث تعبر الروايتان عن الفراغ الروحى الذى يحكم حياة الانسان . خاصة فى فترات التحول المجتمعى على مستوى منظومة القيم. الأمر الذى يجعل " شمس " يتحول من معلم للفلسفة إلى مدرس للغة الإنجليزية ، فى نفس التوقيت الذى يتحول صديقه " على" من مدرس كيمياء إلى مدرس للدين.

غير أن الرواية لاتقف عند رصد التحول الذى حدث فى المجتمع المصرى منذ نكسة ٦٧ حيث استعادات الراوى الطفلية إلى السنوات الراهنة ، وإنما تخطت ذلك الرصد لتغور فى التشوهات الحاصلة من هذا التحول التاريخى .. فخوف " شمس " ليس خوفاً مرتبطاً بحقبة تاريخية محددة ، إنه خوف ميتافيزيقى ، خوف مرتبط بالطبيعة البشرية . أما نادين فكانت تعد رسالة جامعية عن " "عولمة الأديان " فهى مسيحية ابنة لرجل أرثوذكسى تحول إلى الكاثوليكية لكى يتزوج أمها ، وعند وفاته فوجئت العائلة بالقرآن تحت وسادته ، وكادت الأم ألا تتم مراسم الدفن فى المدافن المسيحية لكنها خافت الفضيحة . كما أن فيكتور الذى يرشحه " شمس" كمحبوب لنادين . نفاجأ فى نهاية الرواية أنه يهودى. هذه التركيبة الغريبة ، هذا السعى الميتافيزيقى نحو الوفاق بين الأديان ظل محور حياتها ، لكنه السعى نفسه الذى ينتهى بها إلى المصحة النفسية مع خيالاتها وضلالاتها.

هل يمكن استثناء أحد شخوص الرواية من هذا الخوف الميتافيزيقى الذى يتبعه فراغ "روحى"؟

(٣)

يقول شمس إن " هناك مرضاً خطيراً أخفيه عن الناس ، كنت أقول بأن الله لايغير الماضى ، والناس لايختلفون عن الجمادات إلا فى الصورة فحسب ، نحن جمادات متحركة إن جاز الوصف. تنسب إلينا الأفعال دون أن نقوم بها ، إننا فى الحقيقة لانفعل شيئاً بإرادتنا إلا إذا تصورنا أننا نسير أقدارنا . هكذا الماء الذى يجرى ، والشمس التى تغيب ، والبيوت التى تسقط فوق رؤوس أصحابها ، إلى آخر هذه الأشياء المضحكة بينما كل شيء مقدر منذ الأزل . منذ أن كنا فى عالم الغيب بلا ملامح . لقد كان الشيطان شيطانا قبل بدء الخليقة ، كما كان الأنبياء أنبياء قبل نزول الوحى . ماذا نعنى بأن الله لايغير الماضى؟

كل ماسوف يحدث حدث . نحن نحيا حياة معادة ، فهذا العصر لايفضل الفردية كما نظن ، فى " الجماعة" مساحات مضمونة للتواكل والاتقاء وإخفاء العيوب الذاتية ، فرصة لتوزيع التبعات "لست وحدى على كل حال".

هذا الإحساس الحاد بالقدرية ، والركون حذو الجماعة ، والأسى على ذلك ، يظل شمس مفارقاً للعالم ، لايخالط سوى أعرج بحكم الجوار ، وينظر الناس من فوق سطح بناية ، ويتحسر على تفاهتهم لفرحتهم بمقدم عام جديد ، فالأمر يعنى أيضاً انفلات سنة ومضيها ، هذا الوعى السوداوى لايخص " شمس " وحده ، بل مسيطر على كل شخوص الرواية التى تحاول التملص منه كل وفق تكوينه ، لكن لافكاك ، فما سيكون ، كان منذ الأزل.

إن كل الأحداث الضبابية في الرواية تستعيد عالم " كافكا " بقوة ، فى لحظات اشتداد "الوسواس السوداوى" خاصة مع " نادين " وموقفها من شمس حينما أراد معالجتها.

نعم ، كم هو ثرى ذلك الإحساس بأننا مراقبون أو مطاردون ، مفعم بانفعالات إنسانية تفض رتابة الحياة السوية التى نحياها ، حتى إذا لم يكن شعوراً حقيقياً ، فهو جدير بأن نتوهمه !

وهذا مايفعله الراوى كما تفعله الشخصيات بطول الرواية . كما يفعل ذلك الكاتب أيضاً ، وإلا فلماذا يصر على صوغ تلك الصور الشعرية البديعة ، حيث يتم تسخير الطبيعة (الريح ، السماء السوداء ، المقبرة ، الكبش الذى يهوى) ، فى سبيل إظهار أفعال الراوى كجزء من مخطط قدرى محتوم ، كأن كل مايحدث مكتوب فى " لوح محفوظ" (الراوى نفسه يستخدم هذه العبارة).

(٤)

مثل " شمس " يتوقف بطل " البومة العمياء" طويلاً أمام صور الموت فى مقاطع عدة ـ جارحة الجمال ـ أما شمس الذى يتحدث طويلاً على أن الإيمان شرط للإنجاز ، لعمل المعجزات ، يقول لنادين فى بداية الرواية : ـ نصف معجزات الدنيا تنتمى إلى بشر كانوا يؤمنون حقاً بأنهم يستطيعون أن يحركوا الماء الآسن بقفزة حجر . فترد عليه : ـ حسناً لماذا تشك إذن ؟ إلا أن الرواية تطلعنا بتؤدة على مقدار شكه الذى طال نفسه . بل وأشخاص الرواية التى نعرفها من وعيه هو ، يقول شمس :

أشعر أننى أرى الدنيا من وراء زجاج مغبش . أقف على حافة قلقة بين اليقظة والحلم ، أخبر أشياء لم أكن أعرفها ، كان الجهل بها نعمة ، فى أحيان أحتاج أن ألمس هذه المرأة كى أتأكد من أنها ليست روحاً.

وتنتهى الرواية باللوحة التى بدأت بها والموجودة فى بيت شمس. حيث صورة كبش أبيض ، وحيد ، ساقط فى الفراغ . وكانت نادين علقت عليها عندما رأتها : حسناً ليس بعد . وكانت تقصد



أنه سيسقط حتما ، ولكنه حتى الآن ، لم يحدث ، حسناً . وهذا ماجرى في الرواية ، إلى أن تنتهى وكل شخوصها التهمتهم أقدارهم . إلى السجن والمصحات النفسية والموت.

وبقى " شمس " وحده فى مواجهة مع كبشه الأبيض ، الوحيد الساقط فى الفرا غ . الذى لم تقل لنا الرواية حتى نهايتها صراحة أنه لقى قدره المحتوم . حسناً لم يقل ، لكن صورة الكبش فى النهاية ، هى مصيره الذى لا فكاك منه . وإن بعد حين.

(٥)

فى ٢١ ديسمبر ١٩٠٢ كتب كافكا إلى صديق سيموت خلال الحرب العالمية الأولى أنه يرى المجتمع البشرى كمجموعة أفراد معلقين فوق هاوية سوداء تربط بينهم شبكة حبال ، وحدها تمنعهم من السقوط ." شمس " حين يودع " نادين " فى المصحة ، وقبلها " إلياس " فى مقبرته ، و" على" فى تطرفه الدينى ، و" صبا " بزواجها ، و"فيكتور " بانكشافه والقبض عليه ، حين ذلك يهوى ، متخلصاً من الشبكة التى وصفها كافكا . إنه يهوى خارج نهار العالم البشرى وشمسه ، ساقطاً فى هاوية سوداء.



وكان الموتُ .. لعبةً جميلة

الساعات الأخيرة من حياة " صانع البهجة "

ناصر البدرى

" لم يعد مايستحق " .. والأحلام التى زاحمتنا فى الحجرة الصغيرة .. الحجرة الضيقة ذات الأمتار الخمسة والسقف الواطئ ، والتى والله ما اكتشفت ضيقها سوى الآن فقط .. الحجرة التى حوت اللعبة كاملة منذ صخب البدايات وحتى أرق النهاية .. النهاية التى فاجأتنا بقوة رغم كل شيء ، وربما فاجأتك أيضاً . تلك الأحلام التى تناثر شذاها فى وجوه الجميلات اللاتى عبرن من " حسن العيسوى" إلى مواعيد مقبلة لامحالة ، بينما كنت أتقصاها فى عينيك العميقتين وأنت ذاهب فى بدايات أروع لقصتك الجديدة، الأحلام التى حلقت حولنا فى المقاهى من " توته" إلى " شيهان " ومازالت روائحها هناك ، والتى صاحبتنا خلف سور القصر من " طومان باى" إلى " سكة الوايلى" . الأحلام التى طيرتها فى شوارع منتصف الليل ومازالت ترفرف هناك فوق مياه النيل تاركة زغباً ناعماً على حجارة المقاعد فى رصيف الكورنيش . الأحلام التى لم تكن سوى أن تحيا كما ينبغى لجميل مثلك . لابد لها الآن أن تهدأ وتستريح وتفتش لنفسها بعيداً عنك أنت ياصاحبها عن

مستودع ومستقر.

" لم يعد مايستحق " .. قلتها لى وأنا أرتب رحلتك الأخيرة .. أيقيناً كنت تعرف أن ماكينتين للحلاقة فقط ستكفيان وأنه لاداعى لمناديل أكثر ؟ .. أنت إذاً فاعلها أيها الماكر .. لقد رتبت كل شئ فى غفلة منا ، ولمهارة فائقة دعوتنا لمشاركتك كل شيء بغفلتنا تلك .. أنهيت روايتك الوحيدة ـ كما سميتها ـ صالحت زوجتك وقلت لنا ماقلت عن طفلكما .. تخلصت من خطاياك الجميلة والتى لإيمان منك بحرية الخطأ ـ أو لأنانية شديدة ـ أهديتنا بعضاً منها ، ثم أوثقت تلك العلاقة التى مازلنا نصارع أنفسنا ليقين حولها . لماذا خادعتنى إذاً؟ بابتسامة مراوغة وحديث عن مابعد الجراحة ، لماذا تركتنى ألهث خلف أكياس الدم وزجاجات "الألبومين" ، أعدو بين عيادات الأطباء ومكاتب الصحة ، وأطارد الممرضات البذيئات سليطات اللسان بين عنابر المرضى وغرف النوبتجية ، أفقط لأعرف أنهن بالليل يصبحن أجمل وأن لهن أسراراً مخبأة فى علب الشاش وعلى مشاجب الحقن ، وحكايات تنبض بالليل فى العنابر المظلمة . لماذا وأنت تقصد ماتقصد ؟ أكنت تخشى علىّ أنا من موتك ؟ ثم كيف فعلت كل هذا البهاء ومت هكذا جميلاً وصحيحاً ومتقداً كما لم نكن نحن الباقون للآن . فهل فعلتها من أجلى ؟ وهل كنت تعرف أن موتك هذا سيمنحنى دقيقتين من كف حبيبتى بجوار النهر؟ ، أكنت تؤمن بقلبى إلى هذا الحد ؟ .. آه ياصاح لو كنت تقصد أكثر من ذلك .. فقد ضعت سدى ، إنهما دقيقتان لا أكثر .. دقيقتان فقط « وعلى سبيل المواساة»، هذا كل ما استطاعت أن تمنحه الشفقة للقلب ، ولم أكن مهيئا وقتها لمطاردة الحب فى دكنة الأسى ، أعرف أنك حانق على وأننى خذلتك تماماً لقد راقبتك هناك على الضفة الأخرى للنهر ، رأيت غمزة عينك التى ذكرتنى بمزحتك يوم أن حكيت لك " أموت وأشوفكم سوا " فهل فعلتها حقاً من أجلى؟ ، رأيتك وأنت تلوح لنا مبتسما .. سائراً فى اتجاه المرديان أحد أماكنك الأثيرة حيث قطعة لنا من العمر وصورتان مطبوعتان مازالتا على صفحة الماء ، بينما أنا ضائع فى المسافة الواسعة ـ المسافة التى تعرفها تماماً ـ مابين الشفقة والحب ، ممزقاً بين وجهيكما الذاهبين بعيداً عنى هكذا ليصبح الفقدان مضاعفاً ومكتملاً . ولتكونا هكذا دقيقتين فقط .. دقيقتان قادرتان على جعل كل الوقت الذى سيأتى بعدهما مكرساً بكامله لهذا الفقد . فهل تراهما يساويان كل هذا الغياب ؟. لا ياصديق .. لقد أخطأت .. وربما لو بقيت لوجدنا مخرجاً أرحم.

لماذا إذن سأكتب القصائد " المغرضة" والتى أعجبتك كثيراً كما لم تعجبها ، لمن سأقرأ وأنا أحاول الهروب بعينين مرتبكتين وارتعاشة قلب وأنت تضحك منتشياً ومتكئاً بظهرك للوراء قائلاً

لى : " استمر أيها الرومانسى العنيد .. أنا فرح فيك .. أخيراً قررت أن تعطى قلبك ". نعم أخيراً ياسيد .. أخيراً ضاع القلب وضاع الحلم وماتت القصائد وذهبت أنت بعيدا ، وبقيت أنا وحدى .. وحيداً كما لم أكن فى أى وقت.

لماذا تأخرت هكذا يا أخى وتركتنى واقفاً كل هذا الوقت على باب غرفة الجراحة . ياه يا سيد ألن تكف يا أخى عن عادتك السيئة هذه فى (ضرب المواعيد) .. ألن تأتى إذاً ، وماذا كانت تعنى إشارتك لى وأنت ذاهب هكذا خلفهم كطفل أخذوه ليختن ؟ .. إشارتك التى فسرتها أنا على أنها " انتظرنى قليلاً" .

ماذا على أن أقول الآن لعمر؟ . عمر ياسيد .. أتذكره ؟.. الولد الذى يحمل ملامح كهل . عمر الذى ابتلاه الله بخمس عشرة مصيبة فى بدنه .. يسألنى عنك بدهشة ، وهو الآن ينتظرك لكى تدبج له " العريضة " التى سيذهب بها إلى لندن ليستبدل كل أعضائه الفاسدة بأعضاء جديدة صالحة لممارسة الحياة والعشق . والبنات اللاتى وقفن هناك يحملن المزهريات فى الركن الذى اقتطعته من العنبر الكئيب القذر وحولته إلى كرنفال بهيج أدهش المرضى هناك . والأصدقاء الذين جمعتهم حولك فى احتفالية رائعة بالموت ، الأصدقاء الذين ربما يقتل بعضهم بعضاً فور رحيلك فقط لكونك لست بينهم حيث بمزحة صغيرة تحول معاركهم لنكات يتبادلونها . إنهم ينتظرونك الآن على المقهى الملاصق " لمستشفى أحمد ماهر " لتحدثهم لليلة كاملة قبل موتك الوشيك عن روايتك الجديدة ، وذلك الهامشى الذى يكتب المتن كاملاً ويراقب الحياة دون أن يدخلها .. وعن رؤيتك لكيف تكون الترجمة ذلك الفعل الجمالى بقدر كونها أداة " برجماتية" دون أن تخل بشرطها الأخلاقى من خلال الإخلاص لذلك النص الفريد الذى لايخون صاحبيه فى مصالحة فذة بين لغتين لا تفهم إحداهما الأخرى ، وعن كتابك " الكوزموبوليتانيين" الذين شغلتك كثيراً ثقافاتهم المركبة متعددة الروافد ، والتى تقف كتاباتهم بقدميها فى أسيا أو إفريقيا بينما تطل برأسها هناك فى أمريكا أو أوروبا ، أو العكس تماماً .. فيكتبون عن أوطان كانت تعرفهم جيداً وربما لايعرفونها تماماً وبلغة تجهلهم تماماً وإن كانوا يعرفونها جيداً . تحدثهم عن ماذا يفعل الآن الاستعراضيون على يمين " الباست مودرنيزم " ؟. وعن كيف ترى الشعر فى زمن الرواية ، أو تحكى لهم عن كيف رأيت " نادين " للمرة الأولى ؟ بينما أنت خارج من " أورجازم ماريان " التى لم تكن سوى " فينوس " جديدة .. " فينوس " فى طبعة شعبية - على حد تعبيرك - أنتجتها "القصيرون " خصيصاً من أجلك . ينتظرونك هناك ربما فقط ليتأكدوا أن " الكنسر " ليس أشد خطورة من " الانفلونزا " وأن الموت أضعف كثيراً من إرادة



شخص عاشق للحياة حتى لو كان على هذا القدر من النحافة ، فيذهبون إلى بيوتهم مرتاحين ليحبوا زوجاتهم أكثر ، أو يرفضوهم أكثر .. فيخططون لخيانات جديدة وقصائد جديدة . فهل ستأتى الآن ياسيد أم أذهب أنا لأنتظرك هناك .. حيث كنا دائماً .. وحدنا .. نضع اللغة معاً فى مصفاة الجمال .. الجمال الذى كان صنعتك الوحيدة ، لننتج معاً نصوصاً أرقى ، ونمارس إنسانيتنا فى هدوء ودونما صخب . هناك حيث بدأنا معاً كل شىء وانتهينا منه أيضاً .. فى الحجرة الصغيرة - حجرتنا - ربما أستطيع أن أكتب .. قصيدة من أجلك ، أو ربما مرثية لنا .



كل ماعليك هو أن تموت

سيد الوكيل

القبو

الذى عرض على ألبوم الصور لم أره ، لم أره أبداً ، ولكنى مازلت أذكر أن البداية كانت هكذا ، مجرد يد تمتد بألبوم صور وتعرضه على ، ذلك كل شيء يمكن رؤيته فى المشهد ، صور فوتوغرافية فى ألبوم بلاستيك شفاف يجعلها معروضة أمامى كشريط السينما ، فالأمر مصمم ليبدو فى النهاية كحركة واحدة تتكامل وتتحدد ملامحها كلما تأملت الصورة التالية.

ثمة وجوه.. وجوه كثيرة لناس لا أعرفهم (الآن وأنا أسجل ماحدث أفكر بدس وجه مجدى الجابرى بينهم ، ولكنه أبداً لم يكن موجوداً ، على تجنب تزييف الأحلام بتاعة ربنا ، أو التزيد عليها ، أنا أتحدث عن موتى ، وللموت حرمة). وشيئا فشيئا ستتذكر وجه سيد عبد الخالق ثم تنتهى الأحلام..

عندما أقول إنها حركة واحدة تتكامل فهذا يعنى أن كل مارأيته هو كل شيء ، فلماذا أبحث فى باقى الصور عن وجه أمى ؟

ثم إن هذا (مبرر واقعى) .. فالمفترض أن الصورة التقطت لنا فى مؤتمر أدبى ، أنا أحتفظ فى درج مكتبى بنسخة منها ، والنسخة الموجودة فى الألبوم ليس فيها إبراهيم أصلان ولاجار

النبى الحلو ، ولا أنا أقف بينهما ، فقط سيد عبد الخالق فى أقصى يسار الصورة ويتحرك للخارج كما لو كان يريد مغادرة الكادر، ربما لهذا السبب اعتقدت أن الصورة فقط للذين ماتوا .. وكأن هذا دليل على أننى حى .

قلت لهم فى القبو ..

ليست هـذه نسختى التى أعرفها .. ربما مدسوسة على لينال أحدهم منى ، ولست متأكداً أنه كان يقف أمامى بتمامه وجسده ، فقط كان للوجه حضور كبير داخل الكادر ، الوجوه هكذا تستأثر بكل الذكرى وكأن أجسادنا بلا قيمة ، مجرد يد تمتد وكأنما تحاول القبض على شىء فى الخارج ، تمتد فى وضع سريالى بجوار الأذن يذكر بلوحات بيكاسو ، وعلى تخمين أن الساقين تتحركان فى وضع المشى ، ساق للخلف وأخرى إلى الأمام ، وسوف تتغير هذه الحركة بضع مليمترات فى الصورة التالية ، وهكذا .. بحيث يخرج من الكادر تماماً فى آخر صورة.

(انسحاب هادئ من الصورة ومر بك، يقتضى منطق السرد أن تكون حركة الجسد فى إتجاه الداخل ، حيث تعنى الصورة عالم الموتى ، فالقراءة المفترضة أدخل هنا لتخرج من هناك ،هل صدقت صديقك الشاعر .. كل شىء هنا والآن ؟).

أقول .. إنه انسحاب هادئ لجسد كان حاضراً فى العيون ببساطة يقطع المسافة بين الأتيليه ومقهى التكعيبة فى نصف ساعة ، سنجد وقتاً للكلام وتبادل الأسئلة التى نحتفظ بها من الثلاثاء إلى الثلاثاء ، وسنلقى بها دفعة واحدة وكأنه الثلاثاء الأخير فى روزنامة العام ، أمسك بجسده الهش وأدفعه ليفادى السيارة .. جميلة .. ليست السيارة طبعاً ، البنت التى تركبها .. السيارة أيضاً جميلة ، لكن أنظر إلى عبقرية الجسد فى تعامله مع الأشياء ، البنت بسيطة جداً وتلقى بجسد مبتذل ويتحدى العالم .. هل تكلمت مع طبيب ؟

إيلى .. إيلى .. لماذا شبقتنى ؟

أنت مشغول بجسدك أكثر من اللازم ، متى تفهم أن للجسد وعيه الخاص وإرادته المستقلة ، نحن لانختار أجسادنا ، ذات مرة قررت التخلص من جسدى .. كنت وقتها فى فترة التجنيد ، ولم تكن هذه الترهلات موجودة بعد .. لاتنظر إلى الآن .. كان جسد شاب قوى أعدوه خصيصاً للموت برصاصة من عدو موجود بالضرورة .. هل جربت ركوب القطار الحربى ، على الأقل عندك فكرة عن الأجساد التى تتدافع داخله ، عندك فكرة عن الظلام والبرد الذى يوجع العظام.

أنت كتبت قصة عن شىء كهذا .

ولكنى أحدثك عن الذى لم أكتبه ، تخيل هذا الوضع ، أنا على سلم القطار ، أنا الأخير بين كل

هذه الأجساد التى احتشدت على السلم ، الأجساد التى شحنوها لصنع الملاحم ، أنا الذى اختاروه ليضغطوا بأجسادهم على جسده ، وليلقوا به إلى الخارج كزائدة دودية ، فى كل رحلة كنا نسمع عن أولئك الذين يسقطون من القطار ولايتركون أى أثر سوى صرخة لايسمعها إلا من عليه الدور فى السقوط ، أقصد من سيصبح الأخير على السلم ، من سيظل قابضاً بكلتا يديه على .. على أى شىء صلب وقوى ، وقادر على احتماله واحتمال الأجساد التى تضغط عليه وتدفعه للخارج .. ستصبح ساذجاً مثلهم إذا فسرت حكايتى على طريقة إبسن .. أنا أحدثك عن الألم الذى يعض الجسد ، والخوف الذى يوجع الروح ، لم يكن ثمة شىء يخلصنى من كل هذا سوى أن أترك قبضتى ترتخيان ، كم هو جميل أن تتخلص من عذابك مرة واحدة ، كنت أشعر بلذة تشبه القذف أتوق بعدها لنوم هادئ بلا أرق .

إيلى .. إيلى .. لماذا شبقتنى؟

أنت لم تصدقنى إذن .. أقسم لك لم يكن فى نيتى أى نوع من المقاومة ، لكن جسدى هو الذى قاوم ويداى تشبثتا بقوة غامضة ، وفى تلك اللحظة كان جسدى خفيفاً وكأن الأجساد التى تدفعنى لاوجود لها .. إذا أردت أن تتخلص من الموت .. كل ماعليك هو أن تموت.

أشار باصبعه وقال .. المستشفى هناك.

أعرف مكانها لكنى خائف .. خائف مما رأيته فى الحلم ، خائف أن أرى نفس المشهد مرة أخرى .. أعرف أنه مجرد حلم ، وأننى استيقظت فوجدت نفسى على سريرى وبجوار زوجتى ، ولكنه حلم له قوة الحقيقة ، تجعلك تشم رائحة الدم ، وترى تفاصيل الجسد الملفوف فى بياض الكفن ، وتحس برودته .

يد من تلك التى عرضت على ألبوم الصور ؟ يده هو ؟ هل صدقنى ؟ كنت أمزح لما قلت .. إذا أردت أن تتخلص من الموت ، كل ماعليك هو أن تموت .

وأنت قرأت الصورة كما ينبغى لناالقد .. علاقتنا بالأدب سوف تقتلنا جميعاً ، يوماً ما سوف يرسلون لنا نسخته المعدلة سيكون مرحاً أكثر ويخلصونه من عادة التدخين ، والمواعيد المضروبة وسيتمكن من مضاجعة الفتيات بلا خوف من الإيدز ، أين نحن ذاهبون ؟

تتخيل أنت كم عدد الذين يمشون فى جنازة أديب ؟ أنا شخصياً لم أمش فى جنازته ، سئمت مشهد الجنازات .. ولم تعد تحرك إصبعى ، فى طفولتى كنت أسكن فى طريق المقابر ، وكان ثمة قبو ينبغى أن يعبره المشيعون ويضطروا للانحناء قليلاً ، أحيانا كنت أحلم بنفسى فى القبو والموتى يطاردوننى ، تعرف ..؟ هو صدقنى لأنه يؤمن بقوة الكلمة .. هراء .. قوة الكلمة .. قوة الحلم .. قوة

الحياة .. الناس يموتون بدون سبب علمى .. العلم أيضاً هراء.

على أى حال سيحدث بعد ثلاثة شهور من الآن أن أرى الصور ، وأرى سيداً يخرج منها ، ويمشى فى زحام ٢٦ يوليو فى اتجاه طلعت حرب ، حتى الموتى عليهم أن يقطعوا ذلك المشوار الذى قطعه الأديب الجنوبى لأن هذا مكتوب فى روايتى ، وأتوقع الآن أن أراه يعبر الطريق بين السيارات بلا خوف من الموت ، هذه المرة سيكون وحيداً، لن تجد عاطف عبد العزيز ولاناصر البدرى ولاعماد غزالى ، وربما يفعلها لأول مرة ، يضع يديه فى جيبى بنطاله ويصفر بصوت عال ويمازح المارة ، هل تشك فى قواى العقلية ، لابأس .. إن لم تشك فأنت مجنون .

– أين نحن ذاهبون .. لنبحث عن الحقائق فى الأحلام ؟

اسمع يامحمود .. الذى رأيته هو سيد ، وهو الآن ينتظرنا فى المقهى .. صدقنى هذه المرة .. هل ستأتى معى ، سنقطع هذا الطريق حتى ميدان الأوبرا .

– ميدان الأوبرا ؟ هل غيرت اتجاهك ؟

دعنا نراوغ الأحلام ونعمل بمنطقها .

سنمشى إلى ميدان الأوبرا لنخدعها ، فالاتجاهات فى الأحلام تتساوى ، هل ستأتى معى ؟ .. اتبعنى لو آردت ولاتدعنى أفقدك .

أنت بالفعل فقدته .. أنظر خلفك أين هو .. أنت وحدك الآن ، وهذه هى الطريقة الوحيدة لتقابله ، أنت وحدك تعرف المقهى ، أنت وحدك الذى تعبر زحام ٢٦ يوليو ، وتمر على بائع الجرائد بمحطة الرمل ، وتتذكر ماحكاه أحمد حميده عن محمد حافظ رجب ، حكاية الأديب الذى باع اللب والسودانى من أجل لقمة العيش ، الأديب الذى كتب كل قصصه على الرصيف وفى ميدان عام بين الناس ، قصص غريبة مجنونة تشبهنا ، أنا سمعت هذه الحكاية أكثر من مرة .. هل هذا هو كل ماتبقى للأدباء من مجد ؟ حكايات عنهم ، حكايات لهم ، حكايات و.. حكايات ، عن لحظات البؤس والتشرد ،عن سرقات الكتب والصعلكة على خلق الله ، والتوسط للعلاج على نفقة الدولة ، حكايات عن مظاهرات خاضوها ، ونساء ضاجعوها سراً ثم فضحتهم الحكايات ..من سيحكى عن موتهم ؟ من يقوم بدور عجوز الملاحم ويحكى الآن .. سيبدأ بكان لأن هذا ضرورى فى الحكايات ..

(كان محمد حافظ رجب يجلس بين اثنين على منصة من قماش الخيامية..

لا .. لست متأكداً أنه هو، أنا حتى لاأعرف شكله ، ولكن من غيره سيجلس فى محطة الرمل مطلقاً لحية ، ومسربلا بالمسابح وحوله اثنان من المريدين ؟ هو مجذوب الإسكندرية ، عراف أحلامها وسيد هلاوسها.

وكان سيد عبد الخالق يقف على بعد خطوات من المنصة مع ناصر البدرى وبجوارهما بنت جميلة .. كم أكره هذا النوع من الكلمات .. بنت جميلة .. وكأن الجمال شيىء واحد ومتفق عليه .. وكأننى عندما أقول هذا يشعر الناس بما أشعر ، سأقول لهم فى القبو .. إنها كانت جميلة على نحو يثيرنى ، أنا عجوز الملاحم ، البنت سمراء ونحيفة وحزينة.. هل يكفى هذا ليشعر ناصر بالغيرة وأشعر أنا بالإثارة ؟)

- الغيرة (قال محمود) لا أحد أحب سيد مثل ناصر .. كاد يقتل نفسه ياجدع - اسمع يامحمود .. الأحلام هكذا .. أما أن نصدقها أو نظل مستيقظين إلى الأبد ، اجتهد أنت وفسر لى .. لماذا يشعر ناصر بالغيرة ، ناصر لم يشعر بالغيرة لأن سيد امتلك البنت ، ناصر شعر بالغيرة لأن سيد استأثر بحزنها .. الحزن لا الجمال هو فتنة ناصر .. ناصر هذا يود لو يستأثر بحزن العالم . فمن ينكر عليه هذا ؟ .

(وكان الفتى يمد كفه إلى العراف . كف تفوح منها رائحة عطر .. البنت الواقفة خلفه تتساقط منها قطع ذهبية صغيرة ترن على الأرض بصوت مكتوم ، ناصر يلتقط القطع الذهبية من تحت قدميها ، يضع واحدة فى كف العراف ثم يمشى فى اتجاه البحر ، العراف يفهم أن القطعة من أجل سيد فيبتسم ، البنت أيضاً تبتسم .. البنت فعلاً جميلة ، هناك قوة قديمة تدفعنى لقول هذا ، البنت فعلاً جميله ولكنها نفس البنت التى رأيتها تمشى فى جنازته بخفة ، وتصفق فى حفل تأبينه بمرح وكأنها تخلصت من أحزانها مرة واحدة ، أنا نفسى شعرت بالغضب والخوف على ناصر ، قد يصيبه برد ، أو يغمره الموج وهو يمشى على الشاطئ حافيا يلتقط الأصداف ، فيما وقف سيد أمام العراف ليعرف منه نتيجة المباراة المتوقعة ، هذه المباراة لن تنتهى أبداً ، والعراف نفسه لن يعرف إن كانت الكرة هى رأسه أم رأس الرجل).

- اسمع يامحمود لو اقتضى الأمر سأذهب إلى المقهى وحدى ، يجب أن أقابل سيد وأقرأ عليه قصتى الجديدة .

العقيقة الحمراء

اسم له رنين يذكرك بأيام كان للأدباء سمت العشاق العظام ، هل جربت الحب أيها الولد التسعينى .. أنا من جيل ضاجع الحب والحرب على سرير واحد .. جملة بنت وسخة لامعنى لها .. كل رصيدها من القيمة هذا السجع الذى يشبه حياتنا، ولكنى فخور بحياتى التافهة ياأخى .. على الأقل لم يهزمنى الموت ، لم ينل منى حتى الآن ، أفلت من مذبحة الأربعين التى كتبت عنها صفاء عبد المنعم سبع قصص ، ثم ألهمتها رواية كاملة لم تعجبنى ، والآن عندى شعور بأننى لن أموت

قبل أربعين أخرى ، أربعين أكتب فيها ماعشته فى الأربعين الأولى.

أنت لم تجرب هذا الإحساس ، عندما تكتشف بعد أربعين عاماً أنك لم تعش يوما كما تحب ، عشت دائماً من أجل أشياء تصبح بلا قيمة بعد الأربعين ، كنت تعبد آلهة وهمية ، أربعون عاماً تستيقظ كل صباح لتبصق مرارة الليلة الفائتة ، وفى المساء تمتلئ بخيانات جديدة . حصيلة يومك التى جمعتها من الباصات ومحطات السكك الحديدية ومقاهى وسط البلد ، أنا لم أكن شجاعاً ولايحزنون عندما تركت يداى ترتخيان ، واشتهيت السقوط الحر تحت العجلات ، أنا كنت مدرباً على الموت جيداً ، إنه خطأ سيد ، من حدثه عن الشجاعة ؟ من قال له يبتسم فى وجهى ويحتضننى فى آخر مرة ؟ أنا لم أطلب منه أن يقرأ كتابى الأخير ، أو يقول لى رأيه ، فلماذا أصر على إبلاغى برأيه فى المهاتفة الأخيرة وكأنه يسلم متعلقاته قبل الرحيل .. هكذا ليبدو بريئاً وبلا مسئولية ؟ وكأنما يخشى أن أطالبه برواية كازنتزاكيس التى استعارها منى ، كنت سأقول له ، إننى حصلت على واحدة غيرها ، وإن مشهد مضاجعة الجبل جميل فعلاً ، ولكنك بعد الأربعين ستغير رأيك ، انتظر حتى تكملها ، وستعرف أن أنصاف العلاقات شيء مرهق فعلاً ، كما أن أنصاف النساء مقرفات ، يعتقدن أن لديهن شيئاً هاماً يجب الحفاظ عليه ، أنا طماع كما قلت لك ، أما الحياة كلها أو لاشيء ليس عليك أن تتسول بضعة أيام أخرى تعيشها .. هذا حقك ياجدع .. ألا يفهم جودو أن لنا كرامة أيضاً ؟

أنت خائف ؟

(ربنا يجعل كلامنا خفيف عليه يابو السيد .. أنا لا أعرف ، ثمة معلومات مهمة تتعلق بمصائرنا ويخفونها عنا .. ألا يدعو هذا للخوف . والأطباء أيضا لايخبرونك بالحقيقة .. اتهم سفلة، يعرفون كل شيء ولكنهم يعملون لصالحه ، ياربى .. هؤلاء الكهنة يمكنهم قتلنا إذا أرادوا .)

دعنا لانقفز فوق الأحداث ، للقصص أحداث لايجوز القفز عليها لتبدو معقولة ، أنا أريدها معقولة وإلا مافائدة العقل الآن .. المشكلة أننى لا أعرف متى أتوقف ، فالقصص تسلمنى إلى الأحلام ، والأحلام تسلمنى للموت .. محمود حامد يعرف هذا جيدا .. كان يمشى بجوارى يقدم رجلاً ويؤخر رجلاً ثم فقدته تماماً .. كنت أعلم أنك هنا .. لماذا هنا بالذات ؟

أنت تفقد عاداتك ياسيد .

ليس هذا هو المقهى الذى اعتدنا عليه ، هل شربت شيئاً ؟ هناك أخطاء فى النسخة التى معك . ولكنه على أى حال مكان مناسب لتبدو القصة معقولة، سنبدو هنا وكأننا من أبطال الكوميديا الإلهية ، هذا المكان يذكرنى بالمقهى الذى كان يجلس فيه كمال عبد الجواد فى صباه .. مجرد قبو



مظلم وكتيب .. أذكر أن بنتى القهوجى كانتا شرموطتين ، وربما كانتا مصابتين بالزهرى أو شىء كهذا .. لماذا يقفز هذا المقهى فوق الأحداث الآن ليمعن فى قمعنا كما قمع كمال عبد الجواد .. عندى حل مريح لك .. كمال عبد الجواد لم يكن أفلاطونياً ولايحزنون .. كان عنيناً وكان تمهيداً طبيعياً لابن أخيه الشاذ ، انظر هاهو يجلس بحوار الباب المرسوم بعناية ليشعرنا بالخوف ، سيدخل التنويريون الآن ويمضون الساعات فى النظر من ثقب باربوس ، لو دققت قليلا ستراه ، مجرد ثقب صغير فى الباب ، أنظر لو أردت ، الأمر متروك لك ، ولكن احذر أن تقع فى الغواية مثلهم ، الأفضل أن تختار لك مقعداً بجوار الباب ، وتنتنظر حتى يبدأ الدراويش فى الغناء.



لايرضيك ذلك

عماد غزالى

اليُتم .. نعم اليُتم هو ما أشعر به منذ رحيلك . لماذا ذهبت ؟ ولماذا اخترت هذا الوقت بالذات ، تلك اللحظة التى أشعرتنا فيها بك وبقيمتك وبجمرة النور المشتعلة داخلك، بإنسانيتك الفياضة ومرحك الخلاق ، بانتصارك على الضعف الإنسانى ، بل وعلى ذلك المرض العصى.

لقد أشرق وجهك فى تلك الأيام بعد شحوب ، وبث فينا الطمأنينة واليقين بنجاتك ، بعد أن تقبلت نبأ مرضك الخطير بشجاعة الصديقين ، جعلتنا ننتصر على كل الهواجس السوداء ونؤمن بأنك ستظل بيننا ، وفى لحظة اكتمال اليقين بك ، وبحضورك القوى ، فجأةً ذهبت.

كنت أقوى منا جميعا لكى تقفز إلي هناك بهذه السرعة والشجاعة والرِّفعة ، لتتركنا نرتعد من الوحشة والبرد، كأنك وحدك من كان يجمعنا ويلأمنا ، ويمنحنا بشارة الخلاص ويبث فينا شوق التحقق.

صدقنى ياسيد ، لم تكن مجرد صديق مبدع ، كنت أكبر من ذلك بكثير .. شطر الروح

واكتمالها ، بهاء الجسد وسخونة الدم وعمق الابتسام . كيف تنتزع كل ذلك وتمضى ، لمجرد أن تصدق على تأويلك لحلم القلم الذى ينكسر ؟

من أين كنت تمنح إشعاعات التجدد ، والقدرة على الإنصات لاختلاج الذات ، وغناء لواعجها الغامضة ؟ كيف كنت تجلس بيننا لتحفر فى عمق كل منا درباً واضحاً يخصك ، درباً يغص بالألم الحقيقى وبالمتعة الحقيقية وبالكلمات التامات شوقاً وعمقاً وطلاوة ؟

هل ستتركنا هكذا نستعيد ونستعيد ، ولاينفد ما أودعته بأعماق كل واحد ، وكأنك كنت تخصه وحده ؟ كل من كتب نصاً كان يلهث إليك ، نتقاتل بالكلمات المفترقات ثم نصمت وننصت لفصل الخطاب حين تنطق أنت . نتحرق تلهفاً لـ : رائع ياالورد ، تلك فريدة أخرى ، تقولها بالإنجليزية التى تعيشها كما تعيش لغتنا ، كنت تعرف أكثر وترى أبعد ، تفيض فتحكى كحكاء نادر ، فنلتحم ونتضام بعد شتات واختلاف . هل كنت شاعراً ؟ لقد عرفنا بك الشعر لا كما عرفناه قبلك ، كنت تحفظ مقاطع كثيرة من الشعر الفريد ، نرددها فننتبه ، وكأننا لم نقرأ لهذا الشاعر من قبل ، ولم نعرف تلك القصائد ، لأنك كنت تقع على أصفاها وأشدها ألقاً وصدقاً وجمالاً . كنت تحفظ لكل منا أنصع ماقال وتردده . راويتنا كنت وقارئنا الأول ، فلمن نقرأ ، وممن نستمع ونعرف ؟

كنت نافذتنا على الأدب الإنسانى العريض ، تقبل بنهم على الإبداع الروائى والنقدى الغربى ، ثم تجلس إلينا فتحكى وننصت ونندهش، وتمر السنوات ، فإذا الروائى الذى أخبرتنا عنه يفوز بجائزة كبرى ويترجم ، وإذا الكتاب النقدى وقد ذاع أثره وترجم ونشر فنطمئن إلى سبقنا بك وسبقك دوننا ، فكيف تسبقنا إلى الذهاب ونبقى نحن ؟

النسيان .. ذلك العدو الألد لكل قيمة ، هل يطولك ؟ يطول قامتك السامقة وعينيك النافذتين وابتسامتك الودودة، وعباراتك المنحوتة من خفة دم وروح وذكاء لافت وقدرة خاصة على الالتفات للتفاصيل والعلاقات البعيدة ؟ لا أظن ياسيد ، فكلما قرأت لك سطراً أطللت علىّ وجهاً مشرقاً بهياً .

أن أذكرك دائماً ياسيد ، " هو أقصى ما أستطيع أن أمارس من الخلود أو الشقاء ، أطارد كل الأوقات (معك) ، فهى التى تمنحنى روعة الإحساس بالحقيقة ، بالجنون لأنك رحلت.

هل أنت ذلك الشخص الذى " يدخلنا دون أن نشعر ، لا .. بل يتسرب إلينا ليبنى عالما ، ما إن يكتمل ..(حتى) يختفى" ؟ مثل ضُحى التى كنت تبحث عنها ـ لاتنس أن كتابك الأول : "الآخرون وأغنية لضُحى" هو أول ماجعلنى أبحث عنك لأعرفك وأعرف ضُحاك ـ لكن ضحاك



تختلف بلا شك عن ضُحاى ياسيد ، ضُحاك ستبقى بعد ذهابك ، أما ضُحاى ، فقد هبت من القبر ، لتوسد بيديها كل ماكان ملكاً لى وحدى ، تلبست بالخيانة المركبة لكل ماأسكنته فيها، بكلمات الشعر الغبية ، تنكرت لى ولكلماتى ولروحى لحظة صعود روحك بالضبط. هل أدركت ياسيد لماذا يسكننى اليُتم منذ فعلتها ؟ العالم لم يعد هو ، والروح عالقة فى فراغ خانق ، ولانجاة لها إلا أن تعود . وأنا لا أستطيع أن أقول لك : ائت الآن أو لا تأت أبداً ، لا ياسيد ، عد .. عد فى أى وقت تراه ، فستجدنى فى انتظار مستمر ، " أشتعل برغبة محمومة لا أفهمها ، شوق جامح إلى ما لست أعرفه تماما ، وجه لم أكنه من قبل ، روح أخرى تعمر بما أدخره من الحياة (معك) فوق طاقة الغد " .. كيف تقول كل ذلك وتخدعنا وتذهب ، لا ياسيد ، أنت لا يرضيك ذلك قطعاً ، لايرضيك يُتمى.



على هامش السيرة

عاطف عبد العزيز

كما اتفقنا ،

الهوى عربة تحتاج إلى حصانين

على الأقل

بما يعنى

أن متسعاً لايزال هناك لاقتسام الشرود.

فيما بيننا ،

واقتسام البذاءة ،

بل

وربات البيوت الصغيرات.

فيم إذن رغبتك الآثمة فى احتكار

ذاكرة المخدوعين

فينا ؟

لا .. لا أظنك تبدلت بين ليلة

ويوم

ثم إن الوقت فات كى أكرهك

سأقول :

هى الإشارات التى تومض فى أجسادنا

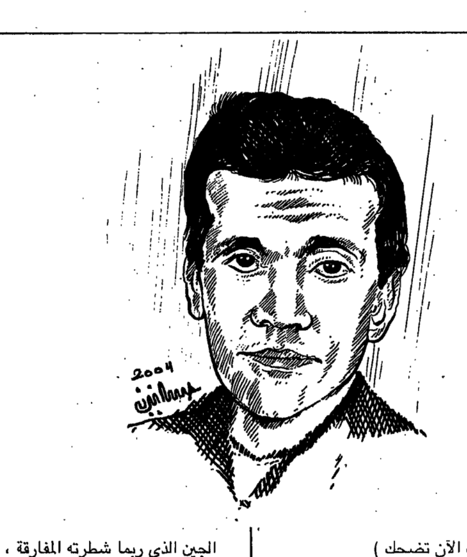
وتختفى ،

حين نعبر عتبة النضج الناتئة

سأقول :

هى الإيماءات السماوية لانتخاب

الصديقين الجدد.



(أخالك الآن تضحك)

لابأس

حيث لامكان لنقاء السلالات

من الطهر ،

أو العهر.

ترى

أى واحد من جدودك الشيوخ

لم يحفظ العهد ؟

كأن يكون قارف البهجة،

أو استدرج قحبة عابرة إلى

خلوته البعيدة ،

فيأخذ جينها سكتة إلى خليتك

الغافلة .

الجين الذى ربما شطرته المفارقة ،

فألف انقسام الذات على

ذاتها.

مامن سبيل

غير تنظيف التاريخ العائلى من اللذة

(ها أنت تضحك مرة أخرى !)

ما من سبيل

غير اقتسام المشقات والمشاوير

الباقية .

سنجّر العربة ،

ونجر العربة ،

ونجر العربة.

يوم عرس بنات الرب

فاطمة ناعوت

لاتدعهم يمضون هكذا
أصدقاءنا
قف هناك
عند قوس الباب الوحيد
خذ يده بين كفيك
ولاتدعه يمر
قبل أن يعبر الثانية والستين
على الأقل.
احك له
عن أحفادنا
أحلامنا
قل إنى
أحمل عدد أيامه فى بطاقتى
وكما أفلتنا من التأميم عام مولدنا
يمكننا - بشئ من التحايل -
أن نخادع تكاثر الخلايا،
ونمر ،
ثم إنى
لم أتخذ بعد التدابير اللازمة
لكى أمضى
دعنا نرفع نخب " نادين"
فمن الثابت جداً
أن بنات الرب
سوف يدخرن كل فرحهن
ليوم كهذا
يملأن الهواء بملاحتهن
ثم لايدعن لباقاتنا ثغرة
إلى قامته المديدة.
لذا
يلزم أن نصافحه الآن
ليوقع أوتوجرافاتنا
على عجل يليق بأديب.
سنحفر وجوهنا فى ذاكرته
لئلا ينسانا
نحن الأوغاد الطيبين
وهناك
فى مقهانا الصغير،



ستجد حقيبتى فوق الطاولة

نسيتها يوم سفرى

دع بها غربتى وقصورى الذاتى

ولملم

قصاصات ورق

وبعض أحلام مكسورة

امزجها بحزن صادقك

يوم تركك الرفاق

واحدا فواحداً

وابتكر بمهارة لص

إكسيراً من حب البقاء ،

وفضاء يتسع لبهجته.

جمد الزمن حتى أعود

قف هناك عنى

تحت قوس الباب

ولا

تدعه يمر

الرياض ١٥ مايو ٢٠٠٢

كتبت هذا النص قبل شهر من وفاة سيد عبد الخالق الروائى المصرى بعد علمى بإصابته بالسرطان .



" بيرش النور فى الشارع .. وينام مرتاح "

نص

مؤمن سمير

لما شدت أمي الله يرحمها الغطا وقرأت قل أعوذ برب الفلق مسحت أنا عرقي وطبطبت على قلبي عشان النهجان قم بصيت فى الأرض . لو كنت بتصلى وتصوم ماكنتش الكوابيس تريح فى حضنك كل ليلة ، ياأخى انطق بقالك شهر مابتكلمنيش . يا امه المكان ضلمة ورضوان الكاشف بيتكلم فى المحمول عشان فيلمه الجديد وأسامة خليل بيبنى مستشفيات مجانى للملايكة ، ماهو قضا عمره فيها وبقى عارف ميكانيكا السراير : إزاى بتعلى عشان تبوس راسك وإزاى تميل فى حضن المرضات والبلاط ، معادلات هروب الجلوكوز للوريد أو طيران الوريد للفضا .. فجأة يخش واحد رفيع وصوته واطى وتحت باطه كام كتاب بيترجمهم من سنين ، فاكرين لما (فيض الجوارح) طلع فى التسعينيات والصدفة خلت لون الغرف زى الجثة الحيرانة ، مزرق وغامق وساكت ؟

اللى بتقع مننا كل يوم ، جوارح تانية خالص ، مختلفة عن إحساسى وإحساسك بالبرد تملى ، بنتصفى حته حته ، بسن بنكون أخف وأصفى .. حتى وانت هناك ، وديع وطيب وراضى ، ياشيخ موت .. ياد يامؤمن خفف رعبك من العالم ، الناس لسة جميلة بس تعبانه ومكتومة ، متقساش على نفسك كده ياحبيبى وبطل تزعل عليا ، أنا هنا مرتاح ، أخيراً ، بنضحك ونسهر على القهوة لغاية



الصبح ، والضلمة بتنسينا عمى البصيرة القديم ، وبيجى خالد عبد المنعم وفى إيده الجابرى يرسمونا بدن واحد ، مافيهوش أى تشوهات .. إوعى حد يعيط علينا ، الملح بيأذينا إكمنه بيغرق الأحلام..

إيه يعنى ماخدتش منكم حاجة ومت فى مستشفى حقيرة ، برضه مش عارف أكره حد ، على فكرة الكتب موجودة هنا وكل دقيقة يرشو علينا كبشة حسنات وبكدة توصل لقلوبنا نسبة من توزيع المحبة عليكم .. مش مهم الجايزة التشجيعية ، ما انت جميل من غيرها .. والله عشان أمى ياسيد تتبسط وتدعيلى من غير عتاب .. والديون اللى علينا ، ما انت عارف .. ياإبنى البلد بلدهم ولما تجيلنا بلدنا إحنا هنديلك جايزة أكبر من حلاوة البنت « ميرفت » حبيبتك ، خمس بوسات ألوانها مختلفة وبتاخد الواحد وتطير ، من على قنديل وأمل ويحيى الطاهر وعبد الدايم الشاذلى ومنصور محمد ، وبعدين نزور الكنبة اللى قاعد عليها جاهين وعبد الصبور وعاطف الطيب وحمدان وفؤاد حداد ، فيه أحلى من كده ؟

أبوه السرطان وحش ونذل ، إنما أنا خلاص سامحته ، من يومين جالى وباس راسى وحلفلى برحمة أبوه إنه مالوش ذنب .. وبعدين قاعد ياواد عندك بتهببت إيه ، اعترف بأه إنت مجرد جبان إكتفيت من زمان بالينتا ، أدينى خدت قلبك منك ومش هارجعهولك لو سقت عليا الأوليا .. إوعى ياسيد إيدك ومتخضنيش ولاعايزك تسلفنى روحك كل يوم اتنين ولو افتكرتك بعد النهاردة هاتمشى فى وسط البلد وأغمز لعيون الموت الجافى ، المرشوشة هناك..



فى انتظار مرورهم من هنا

نجــاة علــى

لم أجرؤ على الدخول
إليه
مرة أخرى،
هجرته أنا أيضاً
مثل باقى أصدقائى
الحمقى ،
المقهى البائس
الذى شاخت
أوراقه الآن
وبدأت فى التساقط ،
ازداد كذلك
عتمة وكآبة
منذ أن تركته أنت
- أيها النحيل الشاحب -
بجواره
سوف يبدأ
- لما يرانى -
بأن يوقفنى
بيده
وهو يضحك
فى ثقة .. من
أفرطوا فى حب
الحياة
وأبتسم ثانية
حين يهذى منتشياً
بتلك الهواجس التى
تحيا

في صدره
مطمئنة
كنت أتحسس جسدى
البارد
وأنا أراقب المقهى
من بعيد
بعيون لص خائب
يجتهد أن يفهم
شيئاً
دون فائدة
فأراه جالساً
أمامى
على نفس المقعد
فى ركنه المظلم ،
يدخن فى هدوء
يخبئ بقايا حزنه
فى كتاب مفتوح
ما الذى يقوله إذن
هؤلاء البلهاء
وكيف صدقت
أنا كذبتهم
بهذه البساطة
وأخلفت موعدى
معه !

فهل سيغفر لى
هذه المرة
أيضاً ؟
أظنه سيأتى ثانية
فلن تريحه الجنة
كثيراً
بجدرانها العالية
وأبوابها الكثيرة
المغلقة
كما أن ليس بها
أشرار يشبهوننا
وحتماً سيحرض
رفاقه
ضد الملائكة الطيبين
كى يخرج
إلينا
ساعةً
يوم الثلاثاء
يعرف أننى
على حافة المقهى
أنتظره وبيدى
قصيدة
عله يمر من
من هنا.



أكاسيا ..

ناصر رياح

قائظة شمس يونيو ..
وأنا لم أشتر بعد قبعة ،
ولم أصطحب قلبي لتنهيدة أو قصيدة،
والأغاني ليس تمد يديها إليّ
في مثل وقت كهذا ..
بيد أن الأكاسيا تدل الظلال على النافذة
تدل الحنين عليك
على زهرك المتعالي،
جالساً على ضفة العين .. وريدي
تقرأ في بريدك القديم ... بريدي
تمر على الأصدقاء
- كيف صاروا قدامي -
تمر على معرض للكتاب ،
على الأتيليه ، أشعار ريتسوس ،
ميدان رمسيس ، حكايات محفوظ ، كوبري غمرة ،
شارع .. أنت تعشقه لظلال الأكاسيا .
تهمس « للبدري »(١) المتشكك ،
خطايا « رباح »(٢) الأكيدة.
وتطلق فينا حماماً ، وظلاً ، و« أغنية لضحى» (٣)
فهل كنت يا " سيداً وحضوراً "
تلقى بقية أحلامك
لوعةً .. لوعةً
وحصاةً .. حصاةً
إلى بئرك الغائضة !!؟
قائظة شمس يونيو
قائظة .. قائظة
وأنا سوف أهذي : أكاسيا .. أكاسيا ..
حين يعبرني باص يونيو العتيق
ويتركني خلفه .. كغبار ،
أنسكب على الطرقات صباح مساء
أتحسس الطعنة النافذة

١-٢ من أصدقاء الراحل
٣ - مجموعة قصصية له.

ملف

ببليوجرافيا

القاص والمترجم الراحل : سيد عبد الخالق

– السيد عبد الخالق محمد

– الاسم الأدبى: سيد عبد الخالق

– ولد بالقاهرة فى ١٩٦٤/٩/٢٥.

– تخرج فى كلية التجارة – جامعة عين شمس.

– بدأ ينشر أعماله القصصية منذ عام ١٩٨٧ .

– بدأ الاهتمام بترجمة الإبداع والنقد والمقالات عن الإنجليزية من بداية التسعينيات.

– شارك فى إصدار وتحرير مجلة " إيقاعات " التى صدر منها عددان فى عامى ١٩٩٣، ١٩٩٤ وعدد من الكتب الإبداعية والنقدية.

– عمل بإدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة منذ عام ١٩٩٤وشغل منصب مدير تحرير سلسلة إبداعات.

– حصل على عدة جوائز أدبية من هيئة قصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة ، كما حصل على جائزة الإبداع الفكرى بين الشباب العربى (د. سعاد الصباح) عام ١٩٩٠

فى مجال القصة القصيرة عن مجموعته : " الصعاليك يجربون الغضب ".

– نشر قصصه وترجماته فى معظم الدوريات الأدبية المصرية والعربية مثل :

مجلات : القاهرة – إبداع – الثقافة الجديدة – فصول – الرافد – نوافذ – المدى – القصة– الجسرة – أخبار الأدب – العصور الجديدة ـ الحرس الوطنى.

وصحف : الرياض ـ الشرق الأوسط ـ الحياة.

– صدر له :

مجموعات قصصية :

١– الآخرون وأغنية لضحى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ إشراقات أدبية ـ ع ٧٩ ـ سبتمبر ١٩٩٠ .

٢– الصعاليك يجربون الغضب ـ دار سعاد الصباح ـ ١٩٩١.

٣– فيض الجوارح ـ هيئة قصور الثقافة ـ أصوات أدبية ـ يناير ١٩٩٥

ترجمة :

١– أساطير (رولان بارت) ـ آفاق الترجمة ـ ع ٥ ـ هيئة قصور الثقافة ـ نوفمبر ١٩٩٥

٢– رعب فى مسرح سكالا (رواية : دينو بوتزاتى) ـ دار سندباد للنشر والتوزيع ـ القاهرة– ١٩٩٩ .

٣– تاريخ حصار لشبونة (رواية : خوسيه ساراماجو) ـ العصور الجديدة ـ القاهرة– ٢٠٠٠

٤ – تى جين وأخوته ـ (مسرحية : ديريك والكوت) ـ نشرت بالعدد الأول من مجلة إيقاعات ، ابريل ١٩٩٣ ـ ونشرت بمجلة المسرح.

أعمال معدة للنشر :

١– كل أبناء الرب (رواية) ـ دار ميريت للنشر.

٢– شارع الملك ـ مجموعة قصصية.

٣– خرافة الغرب ـ الدور العربى فى أوروبا العصر الوسيط (ترجمة) .

٤– العودة والصمت وحرارة النهار– (٣) مسرحيات لهارولد بنتر(ترجمة) .

٥– مجموعة كبيرة من القصص والقصائد والمقالات المترجمة لكتّاب من أوروبا وأمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا.



أثر "جمهورية أفلاطون" في فكر الفارابى والقرامطة

د. محمود إسماعيل

لسنا من المعولين كثيرا على آلية « التأثر والتأثير» فى دراسة الفكر ، تلك التى ابتدعها المستشرقون وعالجوا الفكر الإسلامى من خلالها ، رادين الجوانب الإيجابية فيه إلى المرجعية اليونانية.

لكننا مع ذلك : لاننكر حقيقة تأثر اللاحق بالسالف دون أن يفقد الأول استقلاليته المنبثقة أصلا من استقلالية الواقع التاريخى الذى أفرزه وخلقه وأعطاه سماته المميزة.

لاننكر أيضا أن الأفكار إنجازات تصبح ملكا عاما وتراثا إنسانيا مفتوحا منذ إنتاجها ، ومشاعا مشروعا ينهل منه اللاحقون ، دونما ضرورة للجزم بتبعية اللاحق للسالف .

فتطور الفكر عملية عقلية مستمرة ومتصلة ، والإبداع فى مجاله لايتأتى بالقطيعة مع الماضى ، بل يكون نتيجة تراكمات يجرى استيعابها وتمثلها كشرط أساسى للتجديد والتطوير والابتكار . على أن صيرورة الفكر وسيرورته مرتبطة أساسا بحركية التطور السوسيو - تاريخى الذى يعد حجر الزاوية فى إنتاج الأفكار وصياغة الإبداع **تأسيسا على**

ذلك ، يجرى التأثر بأفكار سابقة بعينها فى ظروف تاريخية مشابهة برغم الاختلاف الزمانى والمكانى . ولأن التاريخ لايعيد نفسه - فيما نرى - فإن عملية التأثر تلك لاتكون محض محاكاة واقتباس ، بقدر ماتعيد صياغة الفكر المؤثر السابق صياغة جديدة مبثقة من الواقع " الزمكانى" الجديد.

تلك مقدمة لازمة وجب التنويه بها ونحن نحاول رصد المؤثرات اليونانية فى الفكر الإسلامى عموما ، دون أن يكون اليونان بالضرورة مرجعية هذا الفكر ، كما حاول القائلون بنظرية « المركزية الأوروبية » ، سواء من قبل المستشرقين أو من لدى بعض الدارسين العرب المولعين والمبهورين بمنهجية " التأثر والتأثير " . فالفكر اليونانى حقيقة شكل الغطافة فى تاريخ الفكر الإنسانى العام ، وماكان بالإمكان تحقيق ذلك دون استيعاب الفكر السابق فى حضارات الشرق القديم . وماكان للفكر الإسلامى أن يشكل ذات الانعطافة – خلال مرحلة تاريخية تالية – دون استيعاب الموروث اليونانى وغير اليونانى ، وتمثله ونقده ، ومن ثم تجاوزه ، ليصبح بالمثل أساسا لانعطافة تالية أنتجها العقل الأوروبى الحديث (١).

فى إطار تلك الرؤية نعالج موضوع هذه الدراسة عن تأثير الفكر اليونانى فى نظيره الإسلامى عموما ، دون أن يفت ذلك فى استقلالية الفكر الإسلامى النابعة أصلا من واقع المجتمعات الإسلامية.

وإذ نقصر معالجتنا على مدى تأثير أفلاطون عموما وفكره السياسى خصوصا فى فكر الفارابى السياسى والتجربة القرمطية ، فهذا لايعنى الحط من قدر الفكر السياسى الإسلامى بحال من الأحوال ، لا لشئ إلا لأن وفود فكر أفلاطون لم يكن اقتباسا أو نقلا ، بقدر ماكان استرشادا وإفادة وطرحه طرحا نظريا جديدا وتطبيق هذا الطرح الجديد عمليا فى بيئة إسلامية ، فى حين أن هذا الفكر الوافد ظل فى المجتمع اليونانى محض تصور « يوتوبى» لم يدخل حيز التطبيق ، وربما يمكن تعليل ذلك بأن أصوله كانت مستمدة من مجتمعات شرقية . إذ من المعلوم أن أفلاطون تأثر بالفكر الأسيوى عموما وبالفكر المصرى خصوصا ، حين زار مصر وانبهر بحضارتها.

أما عن سبب اختيار نموذجى الفارابى والتجربة القرمطية بالذات كحقلين معرفيين تأثرا بفكر أفلاطون السياسى ، فلم يكن اختيارا مجانيا . ذلك أن الفارابى أبدع « مدينة فاضلة» على غرار « جمهورية أفلاطون» ، كما أنه كان منتميا إلى الحركة القرمطية الشيعية التى تبنت فكره السياسى بدرجة أو بأخرى وأدخلته حيز التطبيق العملى بعد أن كان محض « يوتوبيا»

نظرية ومثالية . بل إن « حمدان بن الأشعث » ـ مؤسس الدولة القرمطية ـ كان من تلامذة الفارابى . لذلك سرت آراء أفلاطون فى تصور الفارابى عن مدينته الفاضلة التى تحققت بالفعل فى التجربة القرمطية.

أما عن تصور أفلاطون فقد بسطه فى كتابيه « الجمهورية » و« القوانين » . وقبل عرض هذا التصور ، نلاحظ أن المجتمع الاثنينى الذى عاش فيه أفلاطون كانت تسوده الديموقراطية . وهى صيغة رفضها أفلاطون بعد أن تحولت إلى فوضى تصدى لإصلاحها بطرح آرائه السياسية.

ومعلوم أن أفلاطون كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية ، لكنه مع ذلك كان ميالا إلى الطبقات الشعبية التى عانق طموحاتها فى تحقيق العدالة وترسيخ القانون ، فضلا عن تبنيه نوعا من الاشتراكية التى تكفل حياة كريمة لجمهور الفقراء والمستضعفين (٣).

وسنلاحظ أن الفارابى والقرامطة تبنوا نفس المشروع الإصلاحى السياسى والاجتماعى ، نتيجة تسلط الإقطاع العسكرى وماترتب عليه من لوائح اقتصادية ونزعات عرقية وتدهور فكرى.

كانت فلسفة أفلاطون وأراؤه فى الميتافيزيقا تحمل أيضا أبعادا سياسية واجتماعية إصلاحية . فغاية الفلسفة ـ فى نظره ـ هى " الحكمة المتصلة بتنظيم الدولة والأسرة " (٤).

وعن طريق الحكمة يمكن وضع حد للتشرذم والفوضى والفساد السياسى الذى عزاه إلى الأوليجركية الحاكمة الحائزة للثروة (٥) . لذلك تصدى أفلاطون للحملة على « البلوتوقراطية » والديموقراطية فى آن.

لتحقيق فلسفته السياسية انطلق أفلاطون من المبادئ الأخلاقية لدين متطهر بالحكمة والمعرفة ، يتبنى مبادئ الحرية والعدل والتكافل الاجتماعى ، فضلا عن حاكم مستبد مستنير يتبنى تلك المبادئ ويعمل على تطبيقها . هذا بالإضافة إلى شعب يحترم القانون وتقاليد الأسرة (٦)

مجتمع هذا شأنه يؤسس وفق نظام شيوعى يقوم على تقسيم العمل حسب فهمه لطبيعة النفس الإنسانية . إذ يرى أنها تجمع بين قوى ثلاث ، القوة العاقلة ، والقوة الغضبية ، والقوة الشهوانية . تأسيسا على ذلك يرى أن النظام الأمثل لابد وأن يستند على هذا الفهم للطبيعة الفطرية للنفس الإنسانية . فالنفس العاقلة يستمد منها ـ فى جمهوريته ـ فئة الحكام . ويعبر الحراس (الجيش) عن النفس الغضبية ، فى حين تتجسد النفس الشهوانية فى جماعة

المنتجين.

وعنده أن تلك الفئات الثلاث يجب أن تنشأ منذ الطفولة وفق نظام تربوى يناسب كل فئة من هذه الفئات فالحكام يجب أن يحصلوا المعارف حتى يصلوا إلى درجة الحكمة ، والحراس ينشأون على قيم الشجاعة والمخاطرة والمنتجون تغرس فيهم قيم حب العمل والعفة والاعتدال (٧) ويجمع الجماعات الثلاث رباط الإخوة والمشاركة والتعاون والتكافل والمساواة ، بما يكفل سعادة الجميع .

صاغ أفلاطون هذه الأفكار من ينابيع شرقية فضلا عن دراية بأحوال المجتمعات اليونانية، خصوصا المجتمع الإسبرطى . وإذ لم يقدر له تطبيق هذه الأفكار ، فقد غدت ميراثا إنسانيا عاما أثر فى الفكر السياسى خلال العصور التالية (٨)

وفى هذا الإطار تأثر الفارابى فى منظومته الفكرية السياسية ـ التى ضمنها كتابه " آراء أهل المدينة الفاضلة " ـ بالنسق الأفلاطونى : خصوصا وأن ظروف مجتمعه كانت مشابهة لأحوال المجتمع اليونانى فى أيام أفلاطون ، من حيث التشرذم السياسى ، وفساد الأرستقراطية الثيوقراطية والعسكرتاريا الحاكمة ، وتفشى الجائحات الاقتصادية ، وغلبة النزعات العنصرية ، وسيادة الفكر النصى الأشعرى.

تصدى الفارابى لصياغة مشروع إصلاحى ـ شأنه شأن أفلاطون ـ يضع حدا لتلك المفاسد ويقدم تصورا لمجتمع فاضل . ولاغرو ، فقد كان شيعيا إسماعيليا على صلة بالدعوة القرمطية ، أى أنه كان ينتمى إلى قوى المعارضة .

لذلك . استلهم آراءه من مصادر شتى إسلامية ويونانية. وحسبنا الإشارة إلى تصنيفه مؤلفه " مختصر القوانين " لأفلاطون تدليلا على تأثره بفكره السياسى كم أن فلسفته العامة ـ شأنها شأن فلسفة أفلاطون أيضا ـ حملت بصمات مشروعه الإصلاحى وجرى تكريسها لخدمته:

وإذ عول أفلاطون على الأخلاق المستمدة من الدين ، فقد أفاد الفارابى من " أخلاق " أرسطو فى هذا الصدد فضلا عن القيم الأخلاقية التى تضمنها المذهب الشيعى (١٠) . لذلك أصاب من ذهب إلى تعويل الفارابى على آلية « التأويل » للمواءمة بين الدين الإسلامى وبين مشروعه الإصلاحى (١١) الذى تبنى قيم « النظام والوحدة والعدالة » (١٢) . وهنا يبدو تأثره بتصور أفلاطون ، وإن لم يشاركه الرأى فى مفهومه عن العدالة ، إذ بينما أناطها أفلاطون بالشيوعية . أرجعها الفارابى إلى المفهوم الإسلامى للعدل الاجتماعى.

كما شارك أفلاطون فى التعويل على الفلسفة فى تطهير الشريعة ـ شأنه فى ذلك شأن إخوان الصفا ـ وفى هذا الصدد وفق بين الحكمة والدين : على أساس أن كلا منهما ينشد الحق والخير والجمال . (١٣)

وفى هذا المجال غلب الفارابى ـ شأنه شأن أفلاطون ـ الغايات والمقاصد على الجانب المعرفى فى نسقه الفلسفى ، بحيث كانت فلسفته ذات دلالات سياسية واجتماعية عن مشروعه الإصلاحى (١٤)

أما عن فلسفته العملية (١٥) : فقد ضمنها كتابه « آراء أهل المدينة الفاضلة » الذى تأثر فيه بأفلاطون بخصوص تصوره عن « رئيس » مدينته ، فبينما جعله أفلاطون حكيما صارما مستبدا مستنيرا ، صاغه الفارابى حسب التصور الشيعي للإمام العادل الحكيم القادر على لم الشمل وتحقيق الوحدة والنظام (١٦) . كما أعتمد نظام التربية القائم على قيم الدين والحكمة فى آن ، إذ يرى الفارابى ـ كأفلاطون ـ ضرورة تربية الفرد كأساس للتجانس بين أفراد المجتمع ، تأسيسا على أن الإنسان كائن اجتماغى بالطبع . كما تأثر الفارابى بأفلاطون فى كون مشروعيهما يستهدف الإطاحة بالارستقراطية البلوتوقراطية باعتبارها مسئولة عن حالة التردى ، كذا تبنى طموحات الطبقة الوسطى وطبقة العوام فى تحقيق العدل الاجتماعى وإلى جانب الحرية السياسية ، على أساس أن « السعادة لاتتحقق إلا بفعل اختيار » . هذا بالإضافة إلى ترسيخ مبدأ التعاون بين الحكام والحراس والمنتجين . لذلك لم يخطئ من ذهب إلى أن « جمهورية » أفلاطون « لم تكن بمنأى عن تصور الفارابى وآرائه فى الاجتماع البشرى » (١٧) . ومع ذلك تعد آراء الفارابى فى مجملها نتاج معارفه « المستقلة » المنبثقة أساسا من معطيات عصره وواقع مجتمعه .

وإذ أثرت آراء أفلاطون فى الفكر السياسى لاحقا فإن آراء الفارابى كان لها تأثيرها الإيجابى فى فكر « إخوان الصفا » و« حركة المريدين » بالأندلس والدولة الموحدية بالمغرب ، والدولة القرمطية بجنوب العراق والبحرين .

على أن تلك المؤثرات « الفارابية ـ الأفلاطونية » بلغت ذروتها فى التجربة القرمطية . وإذا كنا نفتقر إلى « أدبيات» مفكرى القرامطة التى تكشف عن فكرهم السياسى ، نظرا لفقدان مصنفاتهم فى هذا الصدد ، فإن تلك المؤثرات تظهر بوضوح فيما سطره المؤرخون عن أحوال المجتمع القرمطى . ومع ذلك تختص التجربة القرمطية بسمات مميزة بعضها مخالف

للتصورات الأفلاطونية ومعظمها مساير لها .

أما عن مكمن الاختلاف ، فيتعلق بطبيعة النظام السياسى الذى ينطوى على بعد " ديموقراطى" مغاير لآراء أفلاطون الذى حمل على الديموقراطية واستبدلها بنظام « المستبد المستنير».

وعندنا أن القرامطة فى هذا الصدد استمدوا نظامهم من مبدأ « الشورى» الإسلامى ، فاختلفوا فى ذلك مع تصور الفارابى عن « رئيس المدينة » وثيق الصلة بالفكر السياسى الشيعى ، ولاغرو ، فالحركة القرمطية التى بدأت ضمن الدعوة الشيعية الإسماعيلية ، مالبثت أن استقلت عنها لأسباب لايتسع المجال لذكرها . ومن ثم طبقت مبدأ الشورى الإسلامى من خلال صياغته فى نظام « العقدانية » ، أى تقييد سلطة الحاكم والحد من صلاحياته فى تسيير أمور الدولة . وفى هذا الصدد اعتمدوا نظام « الأشيرة » الذين يختارون من حكماء المذهب ، والذين لايصدر الحاكم قرارا إلا بعد موافقتهم (١٨).

وفيما عدا ذلك كانت نظمهم العسكرية والاقتصادية والاجتماعية متأثرة ـ بدرجة كبيرة ـ بآراء أفلاطون . فقد خصصوا طائفة تحترف الحرب وتعد إعدادا عسكريا منذ الطفولة ، ولاتنشغل عن الحرب بأى أمور أخرى (١٩) . أما الطبقة المنتجة فكرست للعمل فى مجالات الزراعة والتجارة والحرف والصيد البحرى . وجرى الاهتمام بالعمل اليدوى باعتباره عملا فاضلا تختص به طائفة من الرجال والنساء والأطفال (٢٠) ، تأثراً بآراء أفلاطون فى هذا الصدد .

وعلى الصعيد الاقتصادى – الاجتماعى ، جرى تطبيق آراء أفلاطون فى « الاشتراكية » بعد إلباسه ثوبا إسلاميا . إذ أقروا نظام « الألفة » الذى بمقتضاه تجمع الأموال الناتجة عن حصاد الأعمال . ويجرى توزيعها على الجميع بالتساوى كما حرمت الملكية الفردية ، اللهم إلا مايتعلق بالسلاح وأدوات الحرب . (٢١)

خلاصة القول ، أن آراء أفلاطون فى حقل الفكر السياسى والاجتماعى وجدت أصداءها نظريا فى فلسفة الفارابى العملية ، كما جرى تطبيق الكثير منها فى التجربة القرمطية بعد إكسابها مسوحا إسلاميا.

المراجع والتوثيق

١) عن مزيد من المعلومات : راجع

محمود إسماعيل : الخطاب الدينى المعاصر بين التقليد والتجديد ، مبحث بعنوان « إسهامات الحضارات القديمة فى الحضارة العربية الإسلامية » ، القاهرة ٢٠٠٤.

٢) من أسباب رفضه الديموقراطية ماجرى من إعدام أستاذه سقراط . لذلك تصدى لدحضها

٣) ول ديورانت . قصة الحضارة ، مجلد ٤ ، ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، طبعة مكتبة الأسرة ، القاهرة د . ت .

٤) نفسه ، ص ٤٨٠ .

٥) نفسه ، ص ٤٨٤ .

٦) نفسه ، ص ٤٨٩.

٧) سباين : تطور الفكر السياسى ، الترجمة العربية ، جـ١ ، ص ٢٨ ومابعدها ، القاهرة ١٩٦٨.

٨) نفسه ، ص ٧٨

٩) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ، جـ ٢ ، مجلد ٣ ، ص ١٢٦ ، القاهرة ٢٠٠٠.

١٠) نفسه ، ص ١٢٩.

١١) أنظر :

محمد عابد الجابرى : تكوين العقل العربي ، ص ٢٤٨ ، بيروت ١٩٨٤.

١٢) نفسه ، ص ٢٤١

١٣) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا ، ص ١٣٥.

١٤) حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية ، جـ١ ، ص ٥٠١ ، بيروت ١٩٨١.

١٥) ننوه بأن الفارابى هو الذى صاغ هذا المصطلح للتمييز بين مفهومه وبين فلسفته العامة.

١٦) محمد عابد الجابرى : المرجع السابق ، ص ٢٤٦.

١٧) رضوان السيد : الأمة والجماعة والسلطة ، ص ١٨٢ بيروت ١٩٨٤.

١٨) محمود إسماعيل : الحركات السرية فى الإسلام ، ص ١٣٦ ، بيروت ١٩٧٤.

١٩) نفسه ، ص ١٣٦ ، ١٣٧

٢٠) نفسه ، ص ١٣٧

٢١) نفسه ، ص ١٣٦.



الحسن بن الهيثم :

مؤسس علم الضوء والبصريات

وديع أمين

هو أبو الحسن أبو على بن الحسن بن الهيثم. ولد فى البصرة عام ٩٦٥ م . وكان قد تم نقل العلوم اليونانية إلى العربية وتهيأت الأسباب لظهور هذا العالم المبدع الذى طبقت شهرته الآفاق . وكان أحد الثلاثة الأعلام الأفذاذ من علماء النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وهم أبو الريحان البيرونى ، والشيخ الرئيس على ابن سينا ، وابن الهيثم .

وكلف منذ نشأته بالعلم . ولم تذكر أى مراجع شيئا عن نشأته الأولى سوى إنه كان موظفا حكوميا فى البصرة مسقط رأسه . ولكن عرف الكثير عن ذلك العصر الذى عاش فيه .. وشهد ابن الهيثم منذ نشأته عصراً صاخباً بالحركة العلمية ، فبرز وسط أساطين أعلام فى الفلسفة والطب والكيمياء والرياضة والفلك أمثال الفارابى والكندى والخوارزمى ، والبوزجانى والبناتى والرازى وغيرهم . كان ابن الهيثم نحيل الجسم قصير القامة دائم الاشتغال كثير التصانيف وافر الذكاء ، وافر الزهد ، سامى النفس ، محباً للخير عيوفا عن الصغائر ، كما يقول الدكتور مصطفى عبد الرازق . وإن كان ولد بالبصرة فقد أقام بالشام عند أمير من أمرائها ، فأدر عليه الأمير وأجرى عليه أموالا كثيرة فرفض ابن الهيثم العطايا قائلا : « يكفينى قوت يومى أن أمسكته كنت خازنك ، وان أنفقته كنت قهرمانك ووكيلك ، وإذا اشتغلت بهذين الأمرين فمن الذى يشتغل بأمرى

وعلمى ؟ » . وذكر أنه وزر بالشام ثم تخلص من الوزارة وجاء إلى مصر واشتغل بالتصنيف والتعليم ونسخ الكتب القديمة ، وأنه احترف الوراقة ، ينسخ ثلاثة كتب لأقليدس وغيرهم كل عام نظير مائة دينارا يتعيش منها طوال العام . وهذه المرحلة يمكن اعتبارها مرحلة الدراسة والتحصيل ، أما مرحلة الإبداع والابتكار فقد بدأت منذ أن بلغ الثالثة والستين . ونزل مصر.

ويروى لنا القفطى فى « إخبار العلماء بأخبار الحكماء» قصة حياة هذا الرجل فيقول : «الحسن بن الهيثم أبو على المهندس البصرى نزيل مصر صاحب التصانيف والتواليف المذكورة فى علم الهندسة . وكان عالما بهذا الشأن متفنناً فيه ، عالما بغوامضه ومعانيه مشاركا فى علوم الأوائل ، أخذ عنه الناس واستفادوا منه . وبلغ الحاكم بأمر الله الفاطمى صاحب مصر من العلويين ـ وكان يميل إلى الحكمة ـ خبره وماهو عليه من الاتقان لهذا الشأن ، فتاقت نفسه إلى رؤيته ، ثم نقل عنه أنه قال : لو كنت فى مصر لعملت فى نيلها عملاً يحصل به النفع فى كل حالة من حالاته ، من زيادة ونقصان ، فقد بلغنى إنه ينحدر من موضع عال . وهو فى طرف الاقليم المصرى . فازداد إليه الحاكم شوقا . وسيّر إليه سرا جملة من مال ورغبة فى الحضور ، فسافر قاصدا مصر ، ولما وصلها خرج إليه الحاكم للقائه والتقيا عند قرية على باب القاهرة المعزية تعرف بالخندق وأمر بإنزاله وإكرامه ، وأقام ريثما استراح ، وطالبه بما وعد به من أمر النيل . فسافر ومعه نفر من الصناع المتولين للعمارة بأيديهم، ليستعين بهم فى هندسته التى خطرت له . ولما سار إلى الإقليم ورأى آثار من تقدم من ساكنيه من الأمم الخالية ، وهى على غاية من أحكام الصناعة وجودة الهندسة ، وما اشتملت عليه من أشكال سماوية ، ومثالات هندسية ، وتصوير معجز . تحقق أن الذى ينشده ليس ممكنا ، فانكسرت همته وضعفت عزيمته ووصل إلى الموضع المعروف بالجنادل قبلى مدينة أسوان ، وهو موضع مرتفع ينحدر منه ماء النيل فعاينه وباشره واختبره من جانبيه ، فوجد أمره لايمشى مع موافقة مراده ، وتحقق الخطأ فيما وعد به . وعاد خجلا منخذلا ، واعتذر للحاكم ، فقبل الحاكم عذره ووافقه عليه ، وولاه الحاكم بعض الدواوين ، فتولى رهبة لارغبة . وتحقق الغلط فى الولاية . كان الحاكم مستهترا سفاكا للدماء بغير سبب أو بأضعف سبب من خيال يتخيله . فأخذ يفكر فى أمر يتخلص به ، فلم يجد طريقا إلى ذلك إلا باظهار الجنون والخبل ، فاعتمد ذلك وشاع ، فأحيط على موجوداته بيد الحاكم ونوابه . وعل برسمه من يخدمه ويقوم بمصالحه ، وترك فى موضع من منزله ، ولم يزل على ذلك إلى أن تحقق وفاة الحاكم بأمر الله عام ٤١٢ هـ ١٠٢١ م ـ وبعد ذلك بيسير أظهر العقل وعاد إلى ماكان عليه ، وخرج من داره وأقام فى دار بالقرب من الجامع الأزهر ، وأقام به متنسكا متصنعا ، وأعيد إليه ماله واشتغل بالتصنيف والإفادة ، ومنذ ذلك التاريخ كرس نفسه للأدب والعلم.

وقد اشتهر ابن الهيثم بمؤلفات عديدة فى الضوء والهندسة والطب والفلك والمساحة وغيرها وتميزت بحوثه ودراساته وكتاباته بصفة عامة باتباع الأسلوب العلمى الصحيح . فهو يقول فى مقدمة كتابه « المناظر » : إن غرضه فى جميع مايستقريه ويتصفحه استعمال العدل ، لا اتباع الهوى، وإنه ليتحرى فى سائر مايميزه وينقده طلب الحق ، لا الميل مع الآراء ، حتى يظفر بالحقيقة ويصل إلى « اليقين » ويقول أيضا: « إن من الغايات التى توخاها فى تصنيف الكتب والرسائل ، إفادة من يطلب الحق ، ويؤثره فى حياته وبعد مماته ».

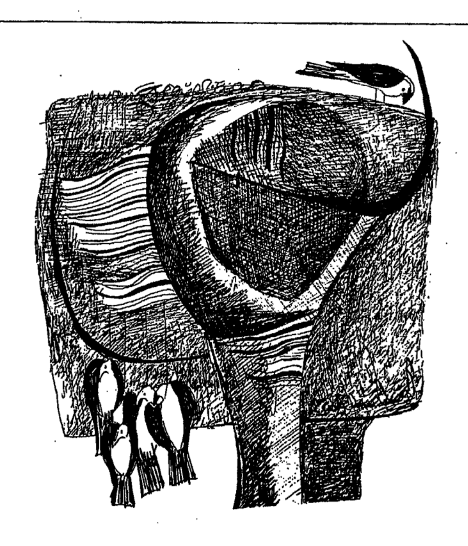
ويعتبر ابن الهيثم أول من قام بتشريح العين ورسمها بوضوح ووضع أسماء علمية دقيقة لأجزائها ، أخذها عنه الافرنج ، ولاتزال مستعملة حتى الآن كالشبكية ، والقرنية ، والسائل المائى ، والسائل الزجاجى ، وعدسة العين كما نعرفها الآن . وهو يعد أول طبيب وصف العين وصفاً مسهباً وميز بين أعضائها ، وقد استمد معلوماته فى وصف العين من مؤلفات التشريح ، وكان هو وبعض معاصريه من علماء العرب وبعض العلماء المتأخرين منهم يعارضون رأى « اقليدس» والأفلاطونيين القائل بأن الإبصار يحدث عن أشعة تخرج من العين ، وكانوا يؤيدون رأى ديموقريطس وأرسطو القائل بأن السبب هو صدور أشعة من الجسم نفسه ، فأبطل ابن الهيثم نظرية اقليدس فى سبب رؤية الأجسام وعكسها ، فقرر أن الإشعاع الضوئى يخرج من الشىء المبصر ويقع على العين وشرح كيفية حدوث الرؤية ، وبين فى ذلك تركيب العين وأجزائها ومايؤديه كل جزء من أجزائها من الأعمال ، ودل على ماكان له من باع طويل من دراية بتشريح العين وأجزائها . وللحسن بحوث فى الانعكاسات والانكسار ، وهو الذى بين أن كثافة الهواء فى الطبقات السفلى أكبر منها فى الطبقات العليا . وأن الهواء لايمتد من غير نهاية ، وأنه ينتهى عند ارتفاع معين وبين سبب انكسار الضوء فى هذه الطبقات مما ينشأ عنه أن النجم أو الكوكب الذى ترقبه العين يظهر فى موضع أقرب إلى السمت منه من موضعه الحقيقى ، وعلل كثيراً من الظواهر الفلكية . وقد تجاوز بتوليمه ، وأعطى وصفا صحيحاً للعين والعدسات والرؤية الثنائية المسكن ، وسجل الجزء الهالى المضئ من الشمس على حائط غرفة مظلمة من خلال ثقب فى خشب الشباك ، وكان هذا أول ذكر للبيت المظلم أساس التصوير الضوئى . وكانت تلك أول مرة يذكر فيها استعمال الغرفة السوداء أساس فن التصوير الضوئى كله . وفى القرن التاسع عشر اعتبر عالم الرياضيات « شاسل» أن كتاب ابن الهيثم « المناظر» هو أصل كل معارف أوربا فى البصريات . وأرسل ابن الهيثم قواعد علم البصريات وأن الضوء هو العامل المؤثر الخارجى الذى يحدث عنه إحساس البصر . وهى فكرة لم تكن مقررة أو معتمدة من قبل . وتقول دائرة المعارف البريطانية: «إن ابن الهيثم أول مكتشف ظهر بعد بطليموس فى عالم البصريات » ولقد ترجمت بحوث ابن

الهيثم فى البصريات إلى اللغتين اللاتينية والإيطالية ، وظلت اعمال الأوروبيين ترتكز عليه فى مادة الضوء حتى مجئ كبلر الذى أفاد منها واعتمد عليها فى بحوثه . ومن المحتمل أن يكون ليوناردو دافنشى قد علم بمؤلفات ابن الهيثم وانه استفاد منها أيضا . وسجل بذلك مرحلة جديدة من تطوير البصريات وفيزيولوجيا البصر . وعرف ابن الهيثم فى تاريخ العلم الأوروبى باسم « الهازن» وهو تحريف لاسم « الحسن» . وقد ترجم كتابه « المناظر» عن البصريات وفتح طريقا واسعا أمام علماء الفيزياء فى أوربا . ويقرر الأستاذ « ميرهوف» أن ابن الهيثم قد استطاع أن يقترب جدا من الاكتشاف النظرى للعدسات المكبرة التى صنعت فى إيطاليا بعد ذلك بثلاثة قرون ، حتى أن جميع الكتاب الأوروبيين الذين اهتموا بهذا الموضوع فى القرون الوسطى قد اعتمدوا فى بحوثهم اعتمادا كليا على ابن الهيثم مثل روجر بيكون وفنيلو البولندى وغيرهما . واشتهر ابن الهيثم بغزارة انتاجه العلمى ، وبلغت شهرته آفاق العالم الاسلامى فى ذلك الوقت . اشتهر لا كعالم رياضى فحسب بل كمهندس له فى الفنون الهندسية آراء ومؤلفات كانت لها أهمية فى ذلك العصر.

وقد استعمل ابن الهيثم الهندسة بنوعيها المستوية والمجسمة فى بحوث الضوء ، وتعيين نقطة الانعكاس فى المرايا الكرية والأسطوانية والمخروطية المحدبة منها والمقعرة . وبين ابن الهيثم كيف ترسم مستقيمين من نقطتين مفروضتين داخل دائرة معلومة إلى نقطة مفروضة على محيطها بحيث يصنعان فى المماس المرسوم من تلك النقطة زاويتين متساويتين . ويقول المرحوم العالم الدكتور على مصطفى مشرفة العميد السابق لكلية العلوم بجامعة القاهرة :" إن المطلع على كتاب ابن الهيثم فى حل شكوك اقليدس ، يلمس فيه دقته فى التفكير وتعمقه فى البحث واستقلاله فى الحكم كما تتضح له صحة رأيه فى مكان الهندسة الاقليدية من العلوم الرياضية . فهو فى هذا الكتاب رياضى بحت بأدق مايدل عليه الوصف من معنى ، وأبلغ مايصل إليه من حدود »

ومن رأى الأستاذ مصطفى نظيف ، وهو ممن توافروا على دراسة ابن الهيثم ، وخرج من تلك الدراسات بكتابه الضخم « الحسن بن الهيثم » ، ان ابن الهيثم سبق « فرانسيس بيكون» فى الأخذ بالاستقراء ، وأنه سبق نيوتن إلى الفكرة الميكانيكية التى علل بها نيوتن انعكاس الضوء ، وانه من علماء الطبيعة النظريين الممتازين ، وله نظرية فى الإبصار ألف على أساسها كتابه «المناظر» وله نظريات فى قوس قزح والهالة والانعكاس والانعطاف ، كما أن له بحوثاً كثيرة فى الهندسة المستوية والفراغية.

وظل كتابه فى الضوء المرجع الذى اعتمد عليه علماء أوربا والمصدر الذى استقوا منه معلوماتهم حتى القرن السابع عشر ، وهو ولئن ولد بالبصرة فأنه أمضى معظم حياته العلمية بمصر . وفيها ألف أكثر مصنفاته . وقد أقام بها حتى آخر حياته ، حتى لقبه البعض بالمصرى .



عاش بالقاهرة إلى أن أدركته الوفاة سنة ٤٣٠هـ(٠/ ١٠٣٨ م-) بعد أن عاش ستة وسبعين سنة قضاها فى شظف من العيش وسعة من العلم. وبدون أن يعرف أحد مكانه أو العثور على رفاته وبدون أن يقام له ضريح

ويرى الباحثون ان ابن الهيثم عاش راهبا فى محراب العلم والمعرفة ، عاش مجاهدا فى طلب الحق والعمل بالعدل ، مترفعا عن التكسب بالعلم ، زاهدا فى جاه الدنيا ناشرا للعلم والمعرفة ، عاش مثلا يحتذى فى حياته ، وإنه لمثل يحتذى بعد موته بألف عام من الأعوام ، وأنه لم تكن له لذة فى الحياة سوى التفرغ للبحث والتأليف ، وهو يقول فى هذا الصدد :" إنه مامدت له الحياة سيبذل جهده ويستفرغ قوته للتأليف ، متوخيا به أمورا ثلاثة : احدها – أن يجد الناس فى كتبه بعد موته الفائدة والعلم اللذين يقدمهما لهم فى حياته . والثانى - أن يجعل من التأليف والتدبيج للرسائل ارتياضا لنفسه بهذه الأمور ، فى تثبيت ماتصوره فكره وأتقنه فى هذه الدراسات ، والثالث - فهو أن يدخر من تلك التآليف غدة لزمن الشيخوخة وأوان الهرم ».



صفحات من كتاب : « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية »

(٥)

كيف نظر التراثيون إلى التراث ؟

د . حسين مروة

لعل ابن خلدون وحده ، رغم « حزبيته » الأشعرية ، استطاع أن يدرك قيمة الظروف التاريخية التى جعلت الفكر المعتزلى يكتسب جاذبية استقطبت أنظار معاصريه . فإن ابن خلدون أدرك أن عصر المعتزلة كان عصر تطور العلوم ، وأن هذا الواقع التاريخى كان السبب فى إشاعة الفلسفة واجتذاب الناس إليها ، وكان الممهد ون للمعتزلة أن يحدّثوا « بدعتهم » - كما يعبر ابن خلدون انطلاقاً من أشعريته - مستخدمين الفلسفة فى تفكيرهم حتى لم يكن من اليسير على خصومهم أن يدحضوا حججهم لكونها قائمة على قواعد فلسفية . غير أن ابن خلدون يرى هنا أن ذلك هو السبب فى نهوض أبى الحسن الأشعرى بمهمة الدفاع عن مذهب أهل السنة بالأدلة العقلية ، أى بسلاح المعتزلة نفسه ، وإن أئمة الأشعريين بعد مؤسس مذهبهم تابعوا طريقه فأدخلوا « علوم المنطق» فى مباحثهم ، ثم مضوا حتى أدخلوا فيها الفلسفة من غير أن تلتبس مسائل الكلام بمسائل الفلسفة فى مباحثهم هذه . ويخص ابن خلدون « كتب الغزالى والإمام بن الخطيب » بالإشارة إلى كونها النموذج القدوة فى هذا

المجال ، وهو ينتقد المتأخرين من المتكلمين بأنهم خلطوا بين الطريقتين : طريقة علم الكلام السنى وطريقة الفلاسفة (١) . على كل حال : نفهم من كلام ابن خلدون هنا اعترافاً ضمنياً . لايقصده ، بأن للمعتزلة الفضل الأول في وضع العلاقة بين علم الكلام والفلسفة موضع الأمر الواقع التاريخى . إن إبن خلدون يتميز بين قدماء الفكر العربى ـ الإسلامى بحس « تاريخى » مرهف أضفى على تفسيره للأحداث وجهاً علمياً ومكنه من النفاذ إلى ماوراء الظاهرات ، بصرف النظر عن وقوفه من المعتزلة موقف الخصم انطلاقاً من « حزبيته » الأشعرية . بل من الحق القول أنه رغم موقفه « الحزبى » لم يدع هذا الموقف يحجب عنه الرؤية التى نفذت إلى سر العلاقة بين تطور العلوم وتطور النظر الفلسفى وكون هذه العلاقة هى أساس النجاح الذى ظفر به المعتزلة وكون هذا الأساس نفسه هو الذى مكن لعلم الكلام الأشعرى أن يصبح أحد البديلين عن علم الكلام المعتزلى. أما البديل الآخر فكان الفلسفة ذاتها .

إن ظروف الصراع بين تيارين فكريين رئيسيين : تيار الفكر النازع إلى التحرر من علاقاته اللاهوتية الذى يمثله المعتزلة ، وإن لم يستطع التحرر منها ، وتيار الفكر الآخر المتشبث بديمومة الاحتكام إلى هذه العلاقات ، الذى ظهر المذهب الأشعرى ليكون ممثله الأرقى ، لأنه كان الأقل عزلة عن المجرى العام لحركة التطور المعاصر لها ـ نقول : إن ظروف هذا الصراع كانت من قوة الفعل التاريخى بحيث لم يكن قطع مسيرة الفكر المعتزلى بقادر على قطع مسيرة الصراع نفسه ، لأن ظروفه تلك محكومة بقوانين موضوعية حتمية لا برغبات ذاتية أو بأحكام إرادية . من هنا نرى أن غياب الفكر المعتزلى ، وإن بوسائل القهر والقسر ، كان تحويلاً للصراع إلى شكل أعلى مما كان عليه حين كان هذا الفكر فى عنفوان نشاطه . ذلك أن التيار المعتزلى تحول ، بعد غياب ممثليه ، إلى مجريين كبيرين انقسم إليهما طرفا الصراع منذ ذلك المفترق التاريخى حتى المفترق الذى نسميه « العصور الحديثة » : المجرى الأول هو الفلسفة ، وهو الذى ندعوه بالفلسفة العربية ـ الإسلامية . والمجرى الثانى هو علم الكلام الأشعرى . قلنا إن هذا الانقسام الجديد كان تحولا نوعيا فى شكل الصراع ، لأنه انتقل من كونه صراعاً بين اللاهوتية الصافية واللاهوتية ـ العقلانية ، إلى كونه أصبح صراعاً بين لاهوتية « معقلنة » فى المذهب الأشعرى وبين عقلانية تنزع بقوة إلى الاستقلال عن أصولها اللاهوتية فى الفلسفة العربية ـ الإسلامية.

كان فكر الغزالى النموذج الأعلى لأحد طرفى هذا الصراع الجديد ، أى الطرف الذى كان مرغما ، موضوعياً ، أن « يعقلن» الفكر اللاهوتى الإسلامى . ومنذ الغزالى أخذت تتجلى مواقف القدماء من الفكر الفلسفى الذى أصبح المظهر الأمثل لتراث الفكر العربى ـ الإسلامى بما اقترن

به ، اقتران تفاعل جدلى ، من منجزات علمية فى الفيزياء والكيمياء والفلك والرياضيات والجغرافيا ، وبما كان لهذا التفاعل الجدلى من آثار وجدت تجلياتها فى مانسميه بالنزعات المادية . فقد أصبح الاتجاه الغالب لتلك المواقف هو اتجاه الغزالى نفسه ، وهو الذى سلط سيف الارهاب الفكرى الدينى على الفلسفة والفلاسفة ، وهو الذى حدد - إلى مدى بعيد - أشكال النظر الوحيد الجانب إلى هذا التراث فى مباحث المتكلمين الأشعريين المتأخرين وغيرهم وفى مؤلفات المؤرخين منهم . وقد نستثنى من هذا الحكم اثنين من بين كبار مفكرى الأشاعرة : الشهر ستانى مؤرخ الفلسفة الأشهر ، وابن خلدون. فإن الأول كان نموذج المؤرخ الأمين للحقيقة التاريخية لذاتها رغم احتفاظه بمذهبيته الأشعرية فى مايتصل بالرأى لا فى مايتصل بالتحقيق التاريخى . وأما ابن خلدون فهو - كما أشر نا من قبل - يتميز بالنظرة ذات التوجُّه العلمى فى فهم التاريخ ، ولذا قلما تأسره النظرة الوحيدة الجانب.

غير أن مواقف العداء للفكر الفلسفى كانت أسبق عهداً من زمن الغزالى ، بل سبقت زمن أبى الحسن الأشعرى نفسه . ولكن الفرق أن هذه المواقف كانت تصدر أول الأمر عن استشعار « خطر » الفلسفة على العقيدة الايمانية ، أو على الأيديولوجية السلطوية فى الأساس، دون معرفة بنوعية هذا « الخطر » بل بناء على أوهام مبعثها نزعة المحافظة بحد ذاتها أولاً ، وتحريض ذوى السلطان الرسمى وحاملى ايديولوجيتهم ثانياً . وبعد أن أصبحت المعارف الفلسفية جزءاً عضوياً فى البنية الفكرية العامة منذ القرن الثالث الهجرى (لاحظ) ، أصبحت مواقف العداء للفلسفة تصدر عن إدراك صريح ووضوح معرفى يحددان أبعاد الخطر على الأيديولوجية المسيطرة من الاتجاهات الفلسفية الجديدة . نعنى بها الاتجاهات التى تعتمد الحقيقة الفلسفية أساسا لفهم العالم . إن هذا النوع من الإدراك ووضوح المعرفة هو ماقامت عليه مواقف التيار الأشعرى وأعظم ممثليه : الغزالى(٣)

فى الثلث الأخير من القرن الثالث الهجرى أخذت مواقف العداء للفلسفة تزداد تشدداً فى مكافحة الفكر الفلسفى حتى فرض على الوراقين (نساخ الكتب) أن يقسموا بأنهم لن يشتغلوا بانتساخ أى من كتب الفلسفة . فكان من أثر ذلك أن هجر الوراقون مهنتهم (٤) . إن تاريخ هذا الحادث يشير إلى زمن نهوض التيار الأشعرى ، كما أن هجر الوراقين مهنتهم إثر هذا الحادث يشير إلى أن انتشار الفكر الفلسفى بلغ المدى الذى أدى إلى تعطيل مهنة الوراقين لمنعهم من انتساخ الكتب الفلسفية ، بمعنى أن هذه الكتب كانت الأكثر رواجا حينذاك.

أما النظر الوحيد الجانب إلى فلسفة ذلك العصر فيتمثل ، لدى القدماء ، بأساليب مختلفة

تلتقى جميعها ، أو معظمها ، على نهج فكرى مشترك تسوده الغيبية والذاتية والميتافيزيقية (السكونية).

أول مانلحظه من تجليات هذا النهج مايروى من تفسيراتهم لحركة نقل العلوم الفلسفية التى نشطت فى عصر المأمون. فقد شاع بينهم تفسير ابن النديم (٣٨٥ هـ / ٩٩٥م) بأن المأمون رأى فى منامه ارسطاطاليس فسأله بعض الأسئلة ، فلما نهض المأمون من منامه طلب ترجمة كتب أرسطو ، فكتب إلى ملك الروم يسأله الإذن فى انفاذ مايختار من كتب العلوم القديمة المدخرة فى بلاد الروم ، فأجابه إلى ذلك بعد امتناع ، فأخرج المأمون جماعة ، منهم الحجاج بن مطر وابن البطريق وسلم صاحب بيت الحكمة وغيرهم ، فأخذوا مما وجدوا ما اختاروا ، فلما حملوه أمرهم المأمون بنقله ، فنقل (٤). هكذا ، بمثل هذا الأسلوب من التفكير الغيبى والذاتى ، بل بمثل هذه البساطة والسذاجة ، فسر هذا المؤرخ حركة تاريخية عظيمة الأثر فى تطور الفكر العربى - الإسلامى . والأغرب من ذلك أن المؤرخين العرب الإسلاميين اللاحقين لابن النديم تناقلوا عنه هذا التفسير دون مناقشة كأنه من مسلمات الأمور عندهم ، فلم يبق إذن تفسير فرد ، بل اتخذ صفة الظاهرة الأسلوبية العامة فى فهم أحداث التاريخ الكبرى . إن سيطرة هذه الظاهرة الأسلوبية حجبت عن أولئك المؤرخين حقيقة أن الصلة بين الفكر العربى - الإسلامى و« العلوم القديمة » - أى الفلسفة ومايتبعها من علوم المنطق والطبيعة والرياضيات والطب - بدأت قبل عصر المأمون ، وما كانت تنتظر أن يحلم هذا الخليفه حلمه « التاريخى »! لكى تبدأ .. نقول ما كانت تنتظر ذلك الحلم لأن ظروف حركة التاريخ وماخلقته من ضرورات اجتماعية وتفاعلات فكرية وحاجات حضارية ، هى التى عقدت تلك الصلة ، بصورة موضوعية ، خلال القرنين الأولين للهجرة تدريجاً، وماكان لأرسطو طاليس أن « يحظى » بلقاء المأمون فى منامه لولا أن هذا الفيلسوف كان موجوداً بالفعل فى العالم الفكرى لمجتمع الخلفاء العباسييت الذين سبقوا المأمون وسبقوا حلمه « الخلاق »! . ليس هذا الكلام استهزاء بالمأمون نفسه ، وهو الذى أدى دوره العظيم حقاً فى تطوير تلك الصلة ، ولكنه أداه استجابة لظروف مجتمعه وعصره الموضوعية ، لا استجابة لحلم طارئ أو لمصادفة عابرة ، أو إرادة ذاتية.

ثم نرى هذا المنهج يتجلى كذلك ، ولكن بأسلوب آخر ، فى النظر إلى « العقل العربى » من حيث قابليته المعرفية للفلسفة . فهنا نجد ملمحاً من أسلوب النظر العرقى . هذا الأسلوب بدأ القاضى صاعد الأندلسى (٤٦٣ هـ - ١٠٧٠) استخدامه بصدد الكلام على العلوم عند العرب قائلا : « .. وأما علم الفلسفة فلم يمنحهم الله عز وجل شيئاً منه ، ولا هيأ طباعهم للعناية به ،

ولأعلم أحداً من صميم العرب شهر به إلا أبا يوسف يعقوب بن اسحاق الكندى وأبا محمد الحسن الهمدانى (٦) واتضح من هذا التعميم الذى شمل من تاريخ الفكر العربى حتى مرحلتى الكندى والهمدانى أن القاضى صاعد لم يحصر حكمه فى نطاق الجاهلية العربية كما هو الظاهر من سياق كلامه فى الكتاب ، بل جعل الحكم مطلقاً ينطبق على العرب كجنس من البشر ، فى كل عصور تاريخهم ، لا كمجتمع يمر فى ظروف معينة خلال مرحلة تاريخية معينة . وسنرى هذا الأسلوب الفكرى العرقى يتردد استخدامه فى معالجة الفلسفة العربية - الاسلامية لدى غير القاضى صاعد من القدماء ، ولدى الباحثين المحدثين من العرب والمستشرقين (٧) فالقضية عند صاحب « طبقات الأمم» هى إذن أن العرب « جنس» غير قابل بالطبع والفطرة لتلقى علم الفلسفة أو لتلقى المنحة الإلهية فى هذا المجال . وإذ هو استثنى الكندى والهمدانى من هذا التعميم ، فإنما كان الاستثناء للدليل على وجود القاعدة . ذلك يعنى - مع ذلك - إن صاحب « طبقات الأمم» يضع فاصلاً بين فلاسفة التراث على أساس الأنساب القومية الأصلية ، بدليل النص الذى نتحدث عنه أولاً ، وبدليل الثناء والاعجاب اللذين أضفاهما على الفارابى فى مكان آخر من الكتاب (ص ٥٣) ثانياً ، لاعتباره الفارابى ذا أصل غير عربى . إن الفصل بين فلاسفة هذا التراث بناء على اختلاف الأصول القومية ، هو - عدا كونه يتضمن نظرة عرقية مرفوضة علمياً - يتضمن كذلك فكرة تفتيت وحدة التراث الفكرى العربى - الإسلامى . وهى وحدة غير قابلة للتفتيت والتجزئ على أساس عرقى إطلاقاً . ذلك أن هذه الوحدة قائمة على قاعدتين متلازمتين تلازماً جدلياً تاريخياً وموضوعياً ، هما : العربية ، والإسلامية . هذا التراث عربى كله مهما كانت الأصول القومية لمنتجيه هو عربى لا من حيث أن لغته مجردة ، بل من حيث أن بناءه اللغوى هو فى الوقت نفسه بناء فكرى واجتماعى وسياسى معاً ، وهو أيضا بناء فيلولوجى وانتولوجى وسيكولوجى فى آن واحد . أما إسلامية هذا التراث فهى مرتبطة بهذا البناء بكل علاقاته الداخلية هذه ارتباط كينونة وصيرورة . فلا اسلامية للتراث منفصلة عن عربيته . لهذا كله لايصح النظر إلى مبدعى هذا التراث على أساس أن هذا عربى وذاك غير عربى . بل الصحيح أن كلهم عربى ثقافياً وفكرياً ، وكلهم إسلامى كذلك ، وهذا الشمول ينتظم غير المسلمين ممن اسهموا فى صنع هذا التراث بأى شكل من أشكال الإسهام المعروفة تاريخيا (كترجمة الثقافات والفلسفات اليونانية والفارسية والهندية مثلا).

وقد وقع الشهرستانى نفسه فى أسر نوع آخر من أساليب النظر غير الواقعية وغير العلمية إلى هذا التراث . يقول الشهرستانى عن « المتأخرين من فلاسفة الإسلام) إنهم « قد سلكوا كلهم

طريقة ارسطو طاليس فى جميع ماذهب إليه وانفرد به ، سوى كلمات يسيرة ربما رأوا فيها رأى أفلاطون والمتقدمين . ولما كانت طريقة ابن سينا أدق عند الجماعة ، ونظره فى الحقائق أغوص ، اخترت نقل طريقته من كتبه (...) وأعرضت عن نقل طرق الباقين ، وكل الصيد فى جوف الفرا » (٨)

من الانصاف العلمى للشهرستانى أن لانقصر الكلام هنا على المأخذ الأسلوبى الذى نأخذه عليه فى هذا النص ، أو هذا الموقف ، بتعبير أدق . بل علينا ، قبل شرح المأخذ ، أن نحدد الدور الكبير الذى أداه الشهرستانى (٩) لتاريخ الفلسفة . فان كتابه « الملل والنحل » (١٠) يتميز بأن ظهوره كان أشبه بمرحلة كاملة فى صيرورة تاريخ الفلسفة علماً . وقامت فكرة تأليفه على أساس وضع تاريخ للفلسفة العالمية كلها حتى عهده هو . ويبدو أن المؤلف كان يتمتع بمعرفة جيدة لمصادر عمله ، وقد فسر فلسفات اليونان والفرس والهنود والعرب بصورة متسلسلة تتميز بخصائصها . إن لهذا العمل فضلاً كبير الأهمية من حيث أنه حاول وضع الحد الفاصل بين الدين والفلسفة . وهذا لايرجع ـ كما يبدو ـ إلى صفة متميزة فى ترتيب المواد عنده فقط ، بل يرجع ـ قبل هذا ـ إلى المبدأ الخاص الذى اعتمده الشهرستانى فى أسلوب البحث . فقد كان هذا المبدأ بحد ذاته ، فى تلك المرحلة التاريخية ، ذا أهمية تقدمية كبيرة . فهو يقول فى مستهل الجزء الثانى من الكتاب : « الباب الأول ، أهل الأهواء والنحل من الصابئة ، والفلاسفة ، وآراء العرب فى الجاهلية ، وآراء الهند . وهؤلاء يقابلون أرباب الديانات تقابل التضاد كما ذكرنا . واعتمادهم على الفطر السليمة ، والعقل الكامل ، والذهن الصافى (١١)

والشهرستانى بهذا النص لم يضع فاصلاً بين الدين والفلسفة فحسب ، بل أشار ـ بموضوعية ـ إلى اعتماد الفلاسفة على : « الفطر السليمة ، والعقل الكامل ، والذهن الصافى » ، ولايناقض ذلك ماوصف به الفلاسفة ، من دهريين وطبيعيين وإلهيين ، بعد ذلك ، من أوصاف تشعر بتسخيفهم . فإنه لم يخرج عن كونه ينطلق بدراسته الفلسفات عن كونه مسلماً أشعرى المذهب ولكن يكفى منه أنه فصل بين الدين والفلسفة ، واعترف للفلسفة بكونها تعتمد مبادئ لاتنكرها . يضاف إلى ذلك أن الشهر ستانى جاء بمبدأ تمييز الفلسفات بعضها عن بعض على أساس التيارات ، لا على أساس الآراء والأفكار الشخصية المحضة . وهذا من أكبر الفضل الذى قدمه لحركة تطور تاريخ الفلسفة . فقد صنف الفلاسفة إلى : أ ـ الماديين أو الطبيعيين الذين قال إنهم يعتمدون العالم المحسوس وسماهم بالطبيعيين الدهريين .ب ـ الفلاسفة الإلهيين الذين قال إنهم قد ترقوا عن المحسوس وأثبتوا المعقول ونفوا الأحكام والشريعة والإسلام ، وإنهم قالوا عن الشرائع بأنها أمور

مصلحية عامة وإن الحدود والأحكام والحلال والحرام أمور وضعية ، وعن أصحاب الشرائع إنهم رجال لهم حكم عملية (١٢) وفى تقسيم آخر سماه التقسيم الضابط قال : « بين الناس من لايقول بمحسوس ولامعقول ، وهم السفسطائية . ومنهم من يقول بالمحسوس ولايقول بالمعقول ، وهم الطبيعية . ومنهم من يقول بالمحسوس والمعقول ولايقول بحدود وأحكام ، وهم الفلاسفة الدهرية ، ومنهم من يقول بالمحسوس والمعقول والحدود والأحكام ولايقول بالشريعة والإسلام ، وهم الصابئة . ومنهم من يقول بهذه كلها وبشريعة ما واسلام ولايقول بشريعة نبينا محمد ، وهم المجوس واليهود والنصارى . ومنهم من يقول بهذه كلها وهم المسلمون» (١٣)

يمكن أن نرى ، فى محاولة الشهرستانى هذه أيضاً ، خطوة أولى نحو تمييز الفلاسفة الماديين من الفلاسفة المثاليين . وهنا نلحظ تمييزاً آخر له فى « الملل والنحل» هو كونه ينظر للفلسفة كمسرح للصراع بين هاتين المجموعتين من الفلاسفة : مجموعة الماديين ومجموعة المثاليين . إن هذا مبدأ هام جداً كذلك يظهر فى تلك المرحلة من تاريخ الفلسفة ، لأن معنى ذلك أن هذا المؤرخ قد حاول اكتشاف المصدر والقوة المحركين لتطور تاريخ الفلسفة . إن كل هذه المبادئ التى تحدثنا عنها تجعل تاريخ الشهرستانى للفلسفة فى مستوى رفيع من الأهمية ، لا من حيث المواد المكدسة فيه ، بل من حيث وضعت فيه أسس للمبادئ الهامة جداً فى أساليب البحث ، وهى المبادئ التى طورها ، بعد ذلك ، الفلاسفة الآخرون فى مؤلفاتهم.

إن هذه الميزات الجليلة الشأن للشهرستانى مؤرخ الفلسفة ، لاتمنع أن نجد عنده مأخذاً أسلوبياً فى النص السابق المتعلق بفلاسفة التراث العربى - الإسلامى . فإن القول بأنهم سلكوا كلهم طريقة أرسطو فى جميع ماذهب إليه وانفرد به سوى كلمات يسيرة ربما رأوا فيها رأى أفلاطون والمتقدمين ، هو قول يخالف الواقع ويخالف النظر العلمى فى علاقة التفاعل بين الثقافات المختلفة بوجه عام ، فضلاً عن الفلسفات المختلفة . أما من حيث الواقع فإن الدراسة المتعمقة لهؤلاء الفلاسفة تكشف عن مخالفات كثيرة عندهم لطريقة أرسطو ، رغم أنهم لم يبعدوا عن النهج الأرسطى بصورة حاسمة ، كما تكشف أن للأفلاطونية المحدثة تأثيراً جلياً فى أسس نظرياتهم ، ولاسيما مايتعلق بنظرية الفيض . وفى كتابنا الذى نقدمه هنا ، محاولات للكشف عما افترق به فلاسفة تراثنا عن أرسطو وغيره من الفلاسفة المتقدمين . بل حتى إذا أخذنا بالزعم القائل أن أعمال فلاسفة هذا التراث اقتصرت على الشرح والتفسير للنصوص الكلاسيكية ، فان النظرة العميقة إلى الشرح والتفسير هذين تكشف عن القيمة المتميزة التى احتوياها . فان الشرح والتفسير عندهم كانا يتحولان إلى عمل إبداعى خلاق مستقل ، لأنهما كانا يتيحان أحياناً بسط أفكار

جديدة كل الجدة بحيث تبرز النواة الأولى لنظريات جديدة وتخلق المقومات لنشوء فلسفة مستقلة.

وأما من حيث علاقة التفاعل بين الثقافات المختلفة ، فقد سبق أن أشرنا فى هذه المقدمة (ص ٦١) إلى أن تأثير ثقافة خارجية فى ثقافة داخلية لايمكن أن يتحقق إلا من خلال العوامل الداخلية ، أي من خلال الظروف الخاصة التى ترتبط بها الثقافة الداخلية ، وهى ظروف متنوعة : اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية . وفى أساس ذلك نوعية علاقات الإنتاج والنمط التاريخى الخاص لهذه العلاقات . إن ذلك يشكل قانوناً موضوعياً شاملاً فليس من الطبيعى إذن أن تكون طريقة الفلاسفة العرب الإسلاميين فى القرون الوسطى وفى مجتمع تسوده علاقات الانتاج الاقطاعية ونمطها الخاص فى ذلك المجتمع ، هى نفسها طريقة أرسطو وهو الذى يعكس فى فلسفته وتفكيره خصائص التاريخ القديم والمحتمع العبودى الخالص . صحيح أن ليس من حقنا أن نطالب الشهرستانى ، فى مرحلته التاريخية ، بمعرفة هذا القانون فضلا عن تطبيقه ، غير أنه يمكن مطالبته ، وهو المؤرخ المتميز بكل تلك الميزات الهامة التى أوضحناها منذ قليل ، أن يرى فى أعمال فلاسفة التراث العربى - الإسلامى مايستقلون به عن أرسطو وعن غيره من الفلاسفة « المتقدمين » ، وأن يرى كذلك مايستقل به كل من الكندى والفارابى ، مثلاً ، عن ابن سينا ، فلا يكتفى بعرض طريقة ابن سينا ويعرض عن « نقل طرق الباقين » بحجة أن « كل الصيد فى جوف الفرا » وهى حجة لا تثبت قضية فلسفية ، أو قضية تاريخية بالأقل.

لقد عنينا بهذا المأخذ على الشهرستانى ، لأنه تعبير عن أسلوب شائع فى معالجات القدماء(١٤) لتراث الفلسفة العربية - الاسلامية نجد له نماذج كثيرة عندهم ، مثلما هو أسلوب شائع كذلك فى مباحث المستشرقين والعرب المحدثين عن هذه الفلسفة.

نموذج آخر فى طريقة فهم التراث ، إن لم نقل فى إساءة فهمه ، عند القدماء . هذا النموذج يمثل تياراً سلفياً ظهر ليقطع حتى « الشعرة » التى أبقاها المذهب الأشعرى كصلة شكلية بين المنهج العقلانى المنطق والفلسفة وبين المنهج السلفى . كان ابن الصلاح (٦٤٣ هـ) أول الأمر ، أشد الفقهاء المتأخرين تطرفاً بين ممثلى هذا التيار . وقد اشتهر ابن الصلاح بفتواه المعروفة التى أعلن فيها تحريم الاشتغال بالمنطق والفلسفة (١٥) . أما المنطق فلأنه « مدخل الفلسفة ، ومدخل الشر شرّ » . وأما الفلسفة فلأنها الشر نفسه ، فهى « أسس السفه والانحلال ، ومادة الحيرة والضلال و ومشار الزيغ والزندقة (...) وأما استعمال الاصطلاحات المنطقية فى الأحكام الشرعية ، فمن المنكرات المستبشعة والرقاعات المستحدثة ، وليس بالأحكام الشرعية - والحمد لله - افتقار إلى المنطق أصلاً ، ومايزعمه المنطقى للمنطق من أمر الحد (١٦) والبرهان ففقاقع قد

أغنى الله عنها كل صحيح الذهن .. الخ (١٧) واستهدف ابن الصلاح ، فى محاربته المنطق والفلسفة ، حتى الغزالى أبا حامد نفسه ، منكراً عليه قوله - أى الغزالى - فى أول مقدمة كتابه « المستصفى » عن المنطق - من غير أن يذكر اسم المنطق - بأنه « مقدمة العلوم كلها ، ومن لايحيط بها (أى بهذه المقدمة المنطقية) فلا ثقة له بعلومه أصلاً .(١٨) ذكر ابن الصلاح موقفه هذا من الغزالى فى بيان له عن « أشياء مهمة أنكرت على الغزالى فى مصنفاته ولم يرتضها أهل مذهبه وغيرهم من الشذوذ فى تصرفاته (١٩) وكان كلام الغزالى على المنطق واحد من هذه « الأشياء المهمة ».

بعد ابن الصلاح ، حمل راية هذا التيار السلفى « شيخ الإسلام » تقى الدين ابن العباس أحمد المعروف بابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٩ هـ) إن اسم ابن تيمية ، فى أذهان الباحثين فى التراث ، يقترن بتلك الحرب المزدوجة التى خاضها على جبهتين : جبهة الخصومة لمذهب الأشعرية - انطلاقاً من مذهبيته الحنبلية (٢٠) - والمذاهب المتكلمين بعامة (٢١) وجبهة الخصومة للمنطق الأرسطى والفلسفة . تقوم منهج ابن تيمية ، من حيث الأساس العام ، على فكرة صاغها بعنوان كتابه « موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول (٢٢) أى أن كل ماثبت نقله من نصوص الاسلام يجب أن يوافقه العقل لامحالة . فلا تعارض اطلاقاً ، عنده ، بين أحكام العقل وأحكام الشرع . أما مايبدو أحياناً من تعارض فمصدره عدم صحة النص المنقول . وإما إذا حصل التعارض فعلاً مع صحة النص فالمرجع هو النص ، دون العقل . على أساس هذا المبدأ أقام كل خصوماته على الجبهتين . غير أن ابن تيمية لم يقف الموقف السلبى المطلق تجاه المنطق ، فلم يفعل كما فعل ابن الصلاح فى تحريمه الاشتغال بالمنطق ، بل تصدى فى مؤلفاته (٢٣) لمناقشة أسس المنطق الأرسطى وتطبيقاته فى مباحث المتكلمين الإسلاميين على اختلاف مذاهبهم وهو يرجع فى مناقشته هذه إلى ذلك الأساس العام نفسه . فإن منطق الأرسطيين عنده مخالف للنصوص الإسلامية الصحيحة ، ولذا هو مخالف بالضرورة - فى منهج ابن تيمية - للعقل الصريح . ان مجمل معارضته لمنطق الأرسطيين والمتكلمين الإسلاميين ، يدور على محورين رئيسيين : الحد ، والقياس . ذلك بأن هذا المنطق يعنى بتنظيم طرق الحصول على نوعين من العلم : العلم التصورى ، والعلم التصديقى . وقد جعل الحد طريقاً للعلم التصورى ، والقياس طريقاً للعلم التصديقى . وابن تيمية يبطل كون الحد الأرسطى طريقاً للأول ، وكون القياس الأرسطى طريقاً للثانى ، وتبعاً لذلك يبطل دعوى الأرسطيين حصر طريق التصور فى الحد ، وحصر طريق التصديق بالقياس . فان « كل هذه الدعاوى كذب فى النفس والاثبات ، فلا مانفوه من طرق غيرهم كلها باطل ، ولا ما اثبتوه من

طرقهم كلها حق على الوجه الذى ادعوا فيه » (٢٤).

إن أهم مايستند إليه ابن تيمية من حجج فى إبطال الحد الأرسطى هو مايتصل بمذهبه بشأن علاقة الماهية بالوجود ، أى - بتعبير أوضح - علاقة العام بالخاص . فهو يضع فاصلاً بين الماهية (- الكلى = العام) والوجود الخارجى ، لأنه ليس للماهية عنده سوى الوجود الذهنى ، أما الوجود فى الخارج فيختص به الجزئى ، أى افراد الماهية المشخصة بأعيانها ، فلا وجود خارجاً للماهيات المجردة ، كما هو مؤدى نظرية أفلاطون (الماهيات : المثل) ولاوجود لها مقارناً لوجود الأفراد كما هو الأمر عند أرسطو والأرسطيين الإسلاميين (٢٥) فابن تيمية إذن يقطع العلاقة الوجودية بين العام والخاص : الأول لا وجود له إلا فى الذهن ، والثانى لاوجود له إلا فى الخارج . على هذا الأساس يبنى اعتراضه على فكرة الحد المنطقى عند الأرسطيين ، لأن فكرة الحد هذه مبنية عندهم على كون الذاتيات هى المكونة للحد الحقيقى ، أى أن الصفات الذاتية للمحدود داخله فى قوام ماهيته ، وهذا يستلزم - فى رأى ابن تيمية - أن تكون ماهيات الأشياء ، أى حقائقها ، موجودة فى الخارج ، كما يستلزم أن يكون وجودها الخارجى هذا مغايراً لوجودها الذهنى أولاً ، وللوجود العينى الذى لأفرادها ثانياً . هذه اللوازم المفترضة عنده يصفها بأنها تفريق بين الماهية ووجودها (يقصد وجودها الذهنى (٢٦) ذلك كله يعنى أن مصدر الاعتراض ، على هذا النحو ، هو موقفه من النتيجة التى يؤدى إليها القول بوجود ماهيات مجردة ثابتة فى عالم مافوق الطبيعة ، أى وجود تعدد الأزلى وفقاً للمثل الأفلاطونية أو النتيجة التى يؤدى إليها القول الآخر بوجود ماهية أزلية للمادة (الهيولى) لها ارتباط وجودى امكانى سابق بما هو مادة واقعية بالفعل (الصورة) ، أى القول - أخيراً - بأزلية العالم المادى ، كما تعنى نظرية الهيولى والصورة فى « الفلسفة الأولى » الأرسطية . إن كلتا النتيجتين مخالفة للعقيدة الإسلامية فى مسألتى التوحيد وحدوث العالم . على هذا يكون نقد ابن تيمية للحد المنطقى الأرسطى نقداً دينياً قائماً على ماهو مقرر فى منهجه من ضرورة « موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول » ، وليس نقداً منطقياً صرفاً ، أى ليس نقداً لفكرة الحد بذاتها كمسألة منطقية . وينبغى الاعتراف بأن نقد ابن تيمية لتفريق المناطقة المشائيين بين الذاتى والعرضى من الصفات التى تدخل فى تكوين الحدود (٢٧) هو نقد إيجابى أقرب للواقع ، لأنه ... يؤدى إلى نفى الماهيات الثابتة بمفهومها المثالى الميتافيزيقى ، وإن كان نقده قائماً - أساساً - على هدم العلاقة الوجودية بين الماهية وشخصياتها الخارجية ، لحصره وجود الماهية فى الذهن .

أما المحور الثانى لنقد منطق الأرسطيين ، وهو القياس ، فان ابن تيمية يخصه بتفاصيل

بعضها يتعلق بالقضايا المكونة للبرهان ، وبعضها يتعلق بطرق الاستدلال المنطقية . وفى مسألة القضايا يبذل ابن تيمية جهداً كبيراً لإثبات يقينية القضايا التجريبية الخاصة والقضايا الإخبارية المتواترة ، كوسيلة لإثبات يقينية الحديث ، بمعناه الإسلامى ، فى سبيل دعم مبدئه الأساسى ، أى « موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول » ، منكراً على الفلاسفة عدم اعترافهم بالقضايا المتواترة كمصدر للعلم اليقينى وحصرهم هذا العلم بالقضايا النظرية ، أى القضايا التى ينتجها القياس المنطقى العقلانى ومن جهة أخرى ينكر ابن تيمية على الفلاسفة قولهم بأن العلم اليقينى هو نتاج البرهان العقلى المنطقى وان القضايا التى ينتجها البرهان هذا لاتكون إلا كلية . إنه ينكر عليهم ذلك بناء على مذهبه من أن الكليات لاوجود لها إلا فى الذهن ، وإنه لاوجود فى الخارج لسوى الأشياء العينية (الجزئيات) . من هنا كان البرهان المنطقى - فى مذهبه - لايفيدنا العلم بشئ من الموجودات الخارجية . « .. وأى كمال للنفس فى مجرد تصور هذه الأمور العامة الكلية إذا لم تتصور أعيان الموجودات المعينة الجزئية ، وأى علم فى هذا برب العالمين الذى لاتكمل النفس إلا بمعرفته وعبادته محبة وذلا » (٢٩) فمنشأ نقده الفلاسفة هنا ، هو أن الله وجود معين وليس كلياً ، لأن الكلى يستلزم التعدد فى أفراده . وهذا يخالف عقيدة التوحيد . فاقتضى ذلك أن ينفى ابن تيمية يقينية العلم الكلى ، وينفى أن البرهان المنطقى يفيد علماً حقيقياً (٣٠) على أن خطأ ابن تيمية ، فى كل معادلاته هذه يكمن فى الأساس الذى بنيت عليه وهو أنه ينكر كون الماهيات (الكليات) موجودة فى الخارج ضمن الوجودات الجزئية ، أى أن أساس معادلاته كلها هو غياب الحل العلمى لمشكلة العلاقة الوجودية بين الكلى والجزئى (بين العام والخاص) .

من هنا يستمر ابن تيمية فى محاولته اثبات كون المقدمات الكلية للبرهان المنطقى الأرسطى ليست كلية وليست يقينية (٣١) ورغم كل الجهد الذى عاناه فى سبيل ابطاله الاعتماد على القضايا الكلية ، لايبالى أن يناقض نفسه فى مقالتين له : واحدة فى القضايا الدينية حيث يقول إنه « فى المواد المعلومة بأقوال الأنبياء ، يظهر الاحتياج إلى القضية الكلية . ومن أمثلة تلك القضايا الكلية قول الرسول صلى الله عليه وسلم أن كل مسكر حرام » (٣٢) وثانية فى قوله بأن ادراك الكلى « من أخص صفات العقل التى فارق بها الحس ، إذ الحس لايعلم إلا معيناً ، والعقل يدركه كلياً مطلقاً » (٣٣) ولكن اعترافه بالقضية الكلية فى مقالته الأخيرة يقترن بموقف حسى تجريبى ، إذ نراه فى رده على المنطقيين يقرر أن الجزئيات المعينة من العلم وهى المستفادة من الحس ، هى وحدها الحقائق الكائنة فى جزئيات الأشياء الخارجية ، وعلى هذا يستنتج نفى الفائدة من الكليات لانحصار وجودها فى الذهن . واستنتاجه النهائى هنا ، هو أن العلم الذى

يعطيه البرهان المنطقى ليس علماً بما هو موجود بل بما هو ذهنى صرفاً لاتحقق له فى الخارج (٣٤)
أما النقد الذى وجهه ابن تيمية لطرق الاستدلال المنطقى الأرسطى ، فهو مبنى - إجمالاً - على أسس نقده للحد الأرسطى فى التصورات ونقده للقضايا التى يتكون منها والتى ينتجها البرهان عند المناطقة الأرسطيين فى التصديقات .

الواقع أن كثيراً من المتكلمين الإسلاميين وعلماء أصول الفقه الإسلامى ، كان لهم هذا الموقف من المنطق الأرسطى بناء على موقفهم من مسألة الحد فى هذا المنطق ، أى بناء على تخوفهم مما يؤدى إليه الأخذ بفكرة هذا الحد القائمة على الماهيات الثابتة ، من نتائج تتعلق بميتافيزيقا الإسلام ، كما ظهر ذلك فى شرحنا لوجهة نظر ابن تيمية.

الهوامش

١) ابن خلدون - بتلخيص - المقدمة - دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ٨٢٧ - ٨٤١.

٢) ظهر بين عهدى الأشعرى والغزالى بعض من حملوا راية العداء الشديد للفلسفة على غير هذا الأساس من الادراك والوضوح المعرفى ، بل بالعكس ، على الجهل العجيب بالمعارف الفلسفية . نذكر مثالاً طريفاً لذلك مما كتبه جمال الدين أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمى (٣٨٢ هـ - ٩٩٣) فى كتابه « مفيد العلوم ومبيد الهموم » - المطبعة الشرقية ١٣٢٨ هـ ، ص ٦١ -٦٢ - قال : « .. وهم - أى الفلاسفة - قوم من اليونانيين تحذلقوا فى المقالات حتى وقعوا فى وادى الحيرة والخباط - وهم كالجنون وليس به - وتحيروا فى الإلهيات ، وبنوا مقالاتهم على التشهى المحض والدعاوى الصرف ، ويزعمون أنهم أكيس خلق الله ، وسياق مذهبهم يدل على أنهم أجهل خلق الله وأحمق الناس . وأساس الالحاد والزندقة مبنى على مذهبهم ، والكفر كله شعبة من شعبهم (...) وكانوا يترهبون لقطع النسل ، ورئيسهم أفلاطون الملحد لعنه الله قال لموسى بن عمران رسول الله وكليمه : « كل شئ تقوله أصدقك فيه إلا قولك : كلمنى علة العلل » انظر إلى اعتقاد هذا الخبيث كان يكذب رسول الله ويعتقد أن الله تعالى له لا كلام البته (...) ويعتقد أن العالم قديم . واخوانه ، كارسطاطاليس وسقراط وابقراد وجالينوس ، وكلهم ملاحدة العصر وزنادقة الدهر يئينا (...) فهم مشركون ملخدون لعنهم الله »!!

٣) ابن الأثير : الكامل - جـ٢ ، ص ١٦٢.

٤) ابن النديم : الفهرست ص ٢٤٣

٥) القاضى صاعد بن أحمد الأندلسى : طبقات الأمم ، ص ٧٠ . أما الهمدانى الذى يذكره القاضى صاعد هنا فقد ذكره القفطى فى أخبار الحكماء وقال إنه مات فى سجن صنعاء سنة ٣٣٤ هـ/ ٩٤٦ ، وهو - الهمدانى - مؤلف كتاب - سرائر الحكمة - وكتاب : أنساب حمير ، وله مباحث فلسفية من أصل العالم وعن قواعد المنطق والكلام - راجع العقاد : أثر العرب فى الحضارة الأوروبية ، ص ٢٧ -

٦) يستثنى من القدماء هنا ابن خلدون ، فهو لايرى فى طبيعة العرب قصوراً عن تلقى الفلسفة ، لأنه

لايصنف القابليات المعرفية للشعوب على أساس عرقي ، بل هو يردها إلى عوامل طبيعية واجتماعية - العمران - ، وإلى هذه العوامل نفسها يرد واقع كون أكثر الفلاسفة في تراثنا هم من غير العرب - راجع المقدمة : الباب السادس ، الفصل الثالث عشر ، ط بيروت ص ٨٦٠ - ٨٦٦ .

٧) الشهرستاني : الملل والنحل ، تحقيق كيلاني ١٩٦١ . جـ٢ ، ص ١٥٨ - ١٥٩.

٨) عايش الشهرستاني القرنين الخامس والسادس الهجريين - ٤٧٩ - ٥٤٨ هـ/ ١٠٨٦-١١٥٣.

٩) طبع « الملل والنحل » للشهرستاني في لندن ١٨٤٢ ، وفي ليبزغ ١٩٢٣ ، وفي القاهرة ١٣٤٧هـ على هامش كتاب الفصل لابن حزم ، وفي القاهرة أيضاً مستقلاً ١٩٦١.

١٠) الشهرستاني : المصدر السابق ، الطبعة نفسها ، جـ ٢ ، ص ٣.

١١) المصدر نفسه ، ص ٣

١٢) أيضا ، ص ٤.

١٣) وهنا كذلك نستثني ابن خلدون . ففي كلامه على نقل الفلسفة اليونانية إلى العربية يقول : « .. وعكف عليها النظار من أهل الإسلام وحذقوا في فنونها ، وانتهت إلى الغاية انظارهم فيها أو خالفوا كثيراً من آراء المعلم الأول (أرسطو) واختصوه بالرد والقبول لوقوف الشهرة عنده ، ودونوا في ذلك الدواوين ، واربوا على من تقدمهم في هذه العلوم ، وكان من أكابرهم في الملة أبو نصر الفارابي وأبو علي ابن سينا بالمشرق والقاضي أبو الوليد بن رشد والوزير أبو بكر ابن الصائغ بالأندلس ، إلى آخرين بلغوا الغاية في هذه العلوم » - المقدمة : الباب السادس ، الفصل الثالث عشر ، ص ٨٦٥ ، ط بيروت - ولايناقض هذا الرأي ماقاله ابن خلدون نفسه - الفصل الخامس عشر من الباب نفسه ، ص ٩٧١ - من أن فلاسفة الإسلام أخذوا بمذاهب المتقدمين وإمامهم أرسطو متبعين رأيه « حذو النعل بالنعل إلا في القليل » . ذلك لأن ابن خلدون إنما يعني في العبارة الأخيرة مايتعلق بالنظام الكوني خاصة ، دون الفلسفة بعامة . وهو هنا في معرض الرد على أفكار الفلاسفة بشأن عالم الأفلاك.

١٤) النص الكامل لهذه الفتوى منشور في كتاب « فتاوى ابن الصلاح في التفسير والحديث والأصول والعقائد » - القاهرة ١٣٤٨ هـ ، ص ٣٤ - ٣٥ .

١٥) Terme أو Definition

١٦) لابن الصلاح قصة قيل إنها سبب عدائه للمنطق ، تقول القصة : إنه كان رحل سراً إلى الموصل ليتعلم فيها المنطق على محدثها كمال الدين بن يونس الموصلي المعاصر لابن خلكان (١٢٣١) - ١٢٨٣م) ، ولكنه ، أي ابن الصلاح - لم يقدر على استيعاب المنطق ، فنصحه أستاذه أن ينصرف عن دراسة هذا الفن ، فانصرف معلناً خصومته لابن يونس بحجة الدفاع عن الدين (راجع ابن السبكي : طبقات الشافعية - القاهرة - دون تاريخ - ، جـ ٥ ، ص ١٦٠).

١٧) الغزالي : المستصفى من علم الأصول - القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ١٣٥٦ هـ ص ٧.

١٨) راجع ابن تيمية : شرح العقيدة الأصفهانى ، ص ١١٤ - ١١٥.

١٩) نسبة إلى الإمام أحمد بن جنبل (٢٤١ هـ / ٨٥٥) مؤسس أحد المذاهب الفقهية السنية الأربعة

. وهو المذهب الأكثر تشدداً في الدفاع عن السلفية المتطرفة وفي مخاصمه الفكر المعتزلي.

٢٠) في كلام لابن تيمية ناقداً المتكلمين بمن فيهم من المعتزلة والأشعرية ، وصفهم جميعاً بالمغالطين لأنهم « .. اعرضوا عما في القرآن من الدلائل العقلية والبراهين المنطقية ، صاروا إذ صنفوا في أصول الدين أحزاباً يتكلسون في جنس النظر وجنس الدليل وجنس العلم بكلام اختلط فيه الحق بالباطل » (معارج الوصول) القاهرة ، الخانجي ١٣٢٣هـ ، ص ٤ .

٢١) طبع الكتاب في القاهرة سنة ١٣٢١هـ .

٢٢) من مؤلفات ابن تيمية في الرد على منطق أرسطو والكلاميين الاسلاميين : كتاب الرد على المنطقيين - طبع في بومباى ١٣٦٨ هـ / ١٩٤٧ ، كتاب صغير باسم « نقض المنطق » - طبعه حامد الفقي - القاهرة - . وناقش منطق أرسطو أيضاً في كتابه « موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول » ، كما أن بعض كتبه الأخرى تتضمن آراءه في المنطق.

٢٣) السيوطي ، جلال الدين : صون المنطق والكلام عن فني المنطق والكلام - القاهرة ١٩٤٧ ، ص ٢٨٨ .

٢٤) راجع ابن تيمية : الرد على المنطقيين ، ص ٦٤.

٢٥) راجع ابن تيمية : موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول - جـ ١ ، ص ١٦.

٢٦) راجع ابن تيمية : موافقة صريح المعقول ... - جـ ٣ ، ص ٢٢٢ - ٢٤٦.

٢٧) ابن تيمية : الرد على المنطقيين ، ص ٩٥ - ١٠٠

٢٨) المصدر السابق ، ص ١٣٢.

٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

٣٠) أيضـ : ص ٣٠١.

٣١) أيضـ : ص ١١١

٣٢) السيوطي : صون المنطق ، ص ٣١٨.

٣٣) راجع كتاب الرد على المنطقيين ، ص ١١٥.

الديوان الصغير

مئوية بابلو نيرودا



أليست الحياة سمكة تتهيأ لتكون عصفوراً ؟!

إعداد وتقديم
فريد أبو سعدة

يقول بابلو « لى قلب نجار ، وكل ما ألمسه يصبح غابة » وهانحن ، بعد أكثر من ثلاثين عاماً على رحيله نقف مدهوشين أمام غاباته الفاتنة : عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة - الإقامة فى الأرض - النشيد العام - أناشيد أولية - مئة سوناته حب - أعترف بأنى عشت - ايسلانيجرا .. إلخ

كان فى العشرين عندما أصدر « عشرون قصيدة حب » بعد أن وجد أخيراً ناشراً يملك من الجرأة أن ينشر:

جسد المرأة تلال بيضاء

وأفخاذ بيضاء

فى جلسة استسلامك تبدين مثل العالم

وجسدى الريفى المتوحش

يحفر فى جسدك

فيخرج ولد من أعماق الأرض.

فى هذه القصائد ،وفى هذه السن الباكرة ،كان بابلو متأثراً ببودلير ، ومثله يستخدم الجنس كطريقة للتوحد بالأرض ، ويستخدم الحب مثله أيضاً كوسيلة نجاة من العزلة.

ولد نيفتالى ريكاردو رييس باسوالتو فى الثانى عشر من يوليو ١٩٠٤ فى مدينة بارال (وهى مدينة صغيرة فى وسط تشيلى) من أب هو جوزيه ديل كارمن رييس الميكانيكى فى قطارات تشيلى العتيقة ، ومن أم لم يعرفها أبداً فقد رحلت بالسل بعد شهر واحد من

ميلاده.

تزوج الأب مرة أخرى وانتقلوا إلى مدينة تيموكو ، حيث التحق بابلو بالمدرسة ، وواصل دراسته حتى حصل على شهادة إتمام الدراسة الأساسية في ١٩٢٠.

نشر في الثالثة عشر من عمره مقالاً في صحيفة تيموكو بعنوان « حماس ومثابرة » ووقعه باسمه نيفتالي ريبس. ونشر في خلال أعوام ١٩١٨ ، ١٩١٩ في مجلة -COR REVUELA ١٣ قصيدة بأسماء مستعارة.

عندما أتم دراسته الأساسية في ١٩٢٠ كان قد أعد ديوانين هما « جزر غريبة » و « تعب بلا جدوى » لكنهما لم ينشرا ، وكان ينشر أعماله النقدية باسم ساشكا واستقر على نشر أعماله الابداعية منذ ذلك العام باسم بابلونيرودا ، هكذا وقع ديوانه الأول « كتاب الشفق » في ١٩٢٣ وديوانه الثاني « عشرون قصيدة حب » في ١٩٢٤ وديوانه الثالث « محاولة الإنسان الأبدي » في ١٩٢٦.

في عام ١٩٢١ وصل بابلو إلى العاصمة (سانتياجو) لدراسة اللغة الفرنسية في معهد المعلمين ، وهناك وقع في غرام امرأتين مختلفتين : ماريسول / ماري الشمس ، وماري سومبرا / ماري الظل كما أسماها في مذكراته.

واحدة ريفية والأخرى ابنة مدينية ، فألهمتاه ديوانه الشهير « عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة » وهو الديوان الذي كان ، بطريقته الخاصة ، وداعاً مؤلماً للطفولة.

بعد تخرجه من معهد المعلمين عين قنصلاً فخرياً لبلاده في (رانجون) فبدأ رحلته إليها في ١٤ يونيو ١٩٢٧ ماراً بـ بوينوس ايرس ، لشبونة ، مدريد ، باريس ، مارسيليا ثم رانجون وخلال خمس سنوات من ١٩٢٨ عمل قنصلاً في جاوه وسيلان ثم قنصلاً في بوينس ايريس عام ١٩٣٣ وهناك يلتقي بالشاعر الأسباني الشهير لوركا للمرة الأولى ، وتتأكد هذه العلاقة عندما أصبح بابلو قنصلاً لبلاده في أسبانيا عام ١٩٣٤ في برشلونة ثم في مدريد حيث ألقى بعض أشعاره في الجامعة وقدمه لوركا ، وارتبط بصداقات وثيقة مع كثير من الشعراء الأسبان ، فإلى جانب لوركا كان هناك ميجل هرنانديز ، ورفاييل ألبرتي ،

وفايسنت ألكسندر.

وعندما نشبت الحرب الأهلية الأسبانية فى ١٩٣٦ ، واغتيل فيها صديقه لوركا ، بدأ كتابه قصائد ديوانه « إسبانيا فى القلب »

« مدريد وحيدة وجليلة

شهر تموز أدهشك

وفاجأ متعتك بقرص العسل

شوارعك ساطعة

وحلمك ساطع

تقيؤ مظلم للجنرالات

موجة من زجال الكهنوت

انصبت بين ركبتيك

إنها أنهار من البصاق »

ونظراً للمواقف النبيلة والشجاعة التى اتخذها بابلو أثناء الحرب الأهلية الأسبانية أقيل من منصبه ، فسافر إلى باريس ، ونعى صديقه لوركا فى محاضرة مؤثرة ثم عاد إلى تشيلى حيث عين مرة أخرى فى ١٩٣٩ قنصلاً مقيماً فى باريس لشئون المهاجرين الأسبان ، ثم أنهى حياته الدبلوماسية قنصلاً فى المكسيك.

قبل أن تنتهى الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد فى ٤ مارس ١٩٤٥ انتخبته مناطق التعدين فى تشيلى نائباً عن الحزب الشيوعى فى مجلس الشيوخ ، وأعلن نيرودا نفسه « محارباً شيوعياً » وانتقد شعره الشخصى القديم وحصل على جائزة الدولة فى الأدب.

وفى ١٩٤٨ أمر الرئيس التشيلى جوانزاليس فيدال بحظر الحزب الشيوعى ، واعتقال صديقه بابلو ، لكن بابلو اختفى فى البلاد وراح يتنقل من بيت إلى بيت ، وفى هذه الفترة أخفته فى بيتها الشاعرة غابريلا مسترال (١٨٨٩ - ١٩٦٥) الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٤٥ والتى كانت أستاذته فى المدرسة ، وفى النهاية غادر تشيلى إلى

الأرجنتين ، عبر سلسلة الجبال ، على ظهر حصان ، وهناك كتب قصائد « النشيد العام» ١٩٥٠.

(إيسلانيجرا) قرية صغيرة تطل على المحيط الهادئ ، على بعد ثمانين ميلا إلى الجنوب من « فالباريزو) حيث اشترى نيرودا منزل قبطان عجوز فى ١٩٣٩ وكان يعكف فيه على الكتابة كلما أمكن ذلك . وكراسة « ايسلانيجرا » هى العمل الأخير الذى كتبه بابلو وهو فى أواخر الخمسينات من عمره هدية لنفسه مع اقبال عيد ميلاده الستين !

سيرة ذاتية فى شكل قصائد ، تتبع السياق الزمنى لتطور حياة بابلو وتتكون من خمسة دواوين « حيث يولد المطر » ، و« القمر فى المتاهة » ، « النار الضارية » ، « صياد الجذور » ،« سوناتا نقدية .».

لقد قدر العالم كله شعر بابلو ، منح الأوسمة وترجمت وطبعت أعماله فى كل مكان ، وحصل عام ١٩٥٠ على الجائزة الدولية للسلام عن قصيدته « فليستيقظ الحطاب » ومنح معه نفس الجائزة الرسام الأسبانى الشهير بيكاسو.

وفى عام ١٩٦٠ ترجمت قصيدته « ثيران » إلى الفرنسية ونشرت مزينة بستة عشر رسماً لبيكاسو.

سافر بابلو إلى الاتحاد السوفيتى فى ١٩٦٥ عضواً فى لجنة تحكيم جائزة لينين التى فاز بها فى ذلك العام الشاعر الأسبانى رفائيل ألبرتى ، وفى عام ١٩٦٩ عينته اللجنة المركزية للحزب الشيوعى التشيلى مرشحاً لرئاسة الجمهورية فقام بجولة انتخابية فى أنحاء البلاد انتهت بتشكيل « الإتحاد الشعبى» ثم أعلن انسحابه من الترشيح لرئاسة الجمهورية ليتيح الفرصة أمام صديقه سلفادور الليندى مرشحاً وحيداً وشارك بحماس فى حملة الليندى حتى نجح فى انتخابات الرئاسة.

فى عام ١٩٧٠ أصيب بابلونيرودا بالسرطان وخضع لعمليات جراحية فشلت فى إزالته بأكمله ، وفى ١٩٧١ حصل على جائزة نوبل وعين سفيراً لبلاده فى فرنسا رغم صحته المتدهورة التى عزلته وحيداً . ورحل أخيراً فى ٢٣ سبتمبر ١٩٧٣ بعد اثنى عشر يوماً من

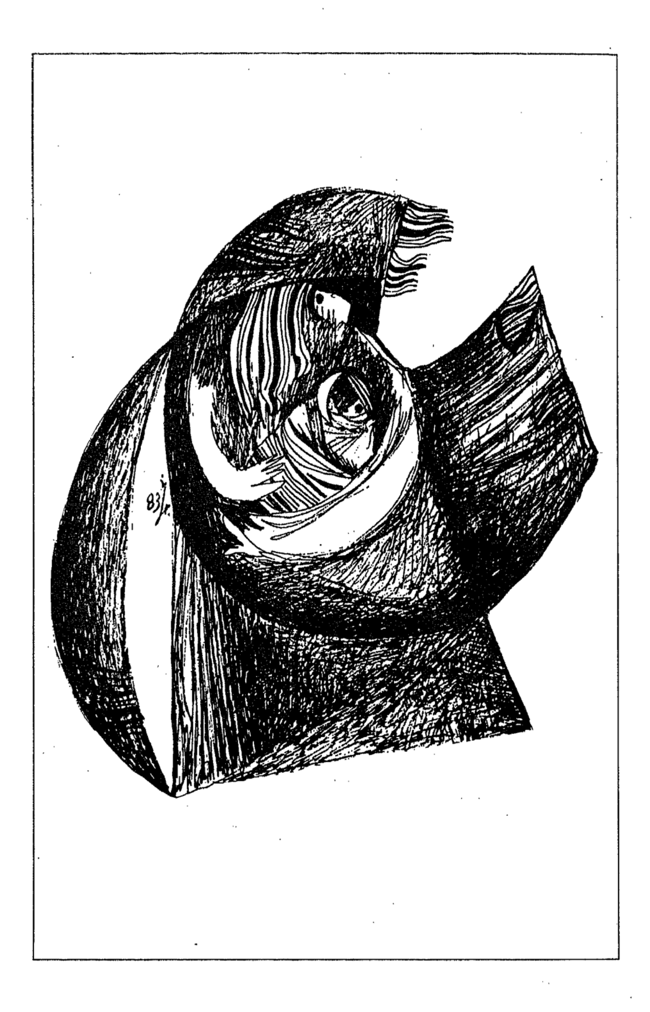
مصرع صديقه الليندى ، إثر الإنقلاب العسكرى الذى قام به الجنرال بينوشيه ، ونهب الفاشيون بيته ودمروه.

ليس هذا بالطبع إلا وجازة حول عمله العام ، ولم أكن لأسردها إلا لأنها تكشف عن طبيعة الحياة التى عاشها بابلو، وعن الثقافات العديدة التى تحاور معها ، والتجارب التى عركها وعركته، وجعلته هكذا ، وكما هو عليه ، ضميراً إنسانياً طائراً فى أركان المعمورة.

كان العالم يتقلب بعنف ، ويحتشد دون كلل لخوض غمار حرب جديدة ، وإذا كانت الحرب العالمية الأولى قد بدأت وهو فى العاشرة من عمره بعيداً فى تيموكو فإن الحرب العالمية الثانية بدأت وهو فى الخامسة والثلاثين ، شاعراً شهيراً ، ودبلوماسياً جوّالاً ، يتنقل فى العالم قريباً من الأحداث .

وفى مصر ، كما فى العالم كله ، تمتع بابلونيرودا بالتقدير نفسه ، وكان مع شعراء آخرين مثل ناظم حكمت ومايكوفسكى وفابتزاروف ولوركا يمثل هذا الروح العظيم ، الذى يوقظ وينبه وينقل رعشة الوجود الحق إلى أعضائنا المتيبسة ، قرأت له ولهم كل ماأتيح لى فى أول رحلتى مع الشعر ، ولابد أنه وأنهم قد دمغوا فترة من تجربتى وحياتى بهذا الولع بالجموع الفقيرة ، الجموع التى كنت أراها يوميا ثلاث مرات وهى تأتى فى ورديات إلى المصنع الكبير فى المحلة الكبرى ، جيوش هائلة من الفقراء المرهقين ، تأتى من كل صوب ، من القرى المجاورة ، ومن العزب والضواحى العشوائية حول المدينة ، فتبدو كالنهر فى اندفاعه ثم اندياحه فى شوارع الأحياء المؤدية إلى المصنع حيث كنت أسكن مع عائلتى فى مهب هذا النهر وهو ماسمرنى أمام استعارة النهر فى قصائدى الأولى (السفر إلى منابت الأنهار) ،(خيول النهر) وغيرها.

ف . ا . س



يقول نيرودا

* أنا شعوب كثيرة ، وفى صوتى
قوة نقية تعبر صمتكم

* مانفع الأبيات إن لم تكن ضد هذا الليل
الذى يخترقنا كخنجر مرّ
مانفعها إن لم تجعل النهار أقل سخفاً
والغروب أشد غروباً
ماحاجتنا إليها إن لم تكن هذا الركن الحزين والجميل
حيث يطيب لأجسادنا المطعونة أن تتهيأ للموت
نحن الشعراء نكره الكراهية
ونحارب الحرب بالكلمة

* ولدت من صدر وطنى الغبارىّ
ومن جذع الشعر
لى قلب نجار ، وكل ما ألمسه يصبح غابة
أحب عالم الريح
وغالباً ماتختلط عيناى بأوراق الأغصان
لا أميز بين النساء والربيع
بين الرجل والشجرة
بين الشفاه والجذور.

* ميّت من لا يقلب الطاولة

ولايسمح لنفسه
ولو لمرة واحدة فى حياته
بالهرب من النصائح المنطقية.

* لم تبكى الغيوم إلى هذا الحد
ولم كلما بكت
ازددت فرحاً وخفة

* هل ثمة ماهو أكثر بعثاً للكآبة
من قطار متوقف تحت المطر

* من هؤلاء الذين صرخوا فرحاً
عندما ولد اللون الأزرق
وما اسمها الزهرة التى تطير من عصفور
إلى عصفور

* أليست الحياة سمكة تتهيأ لتكون عصفوراً.

* ما الذى سيقوله عن شعرى
هؤلاء الذين لم يلمسوا دمى
وهل ثمة أغبى من أن يحمل المرء
اسم بابلو نيرودا !

* إننى جائع إلى فمك
إلى صوتك
وأهيم فى الشوارع باحثاً عن حفيف قدميك
فى أوردة النهار
قبلينى واحرقينى يا امرأة.

* يحدث أحياناً أن أدخل معمل خياطة
أو صالة سينما
ذابلاً وتعيساً
كبجعة ورقية تبحر فى الرماد
يحدث أن تدفعنى رائحة صالونات الحلاقة
أو دخان المحركات إلى البكاء
أريد فقط مسنداً من حجر أو قطن
أريد فقط ألا أرى المؤسسات
ولا المصانع
ولا الأسواق
ولا النظارات الطبية أو المصاعد
يحدث أن أتعب من قدمى
ومن أظافرى ومن شعرى وظلى
نعم
يحدث فى الحقيقة أن أتعب
من كونى إنساناً .

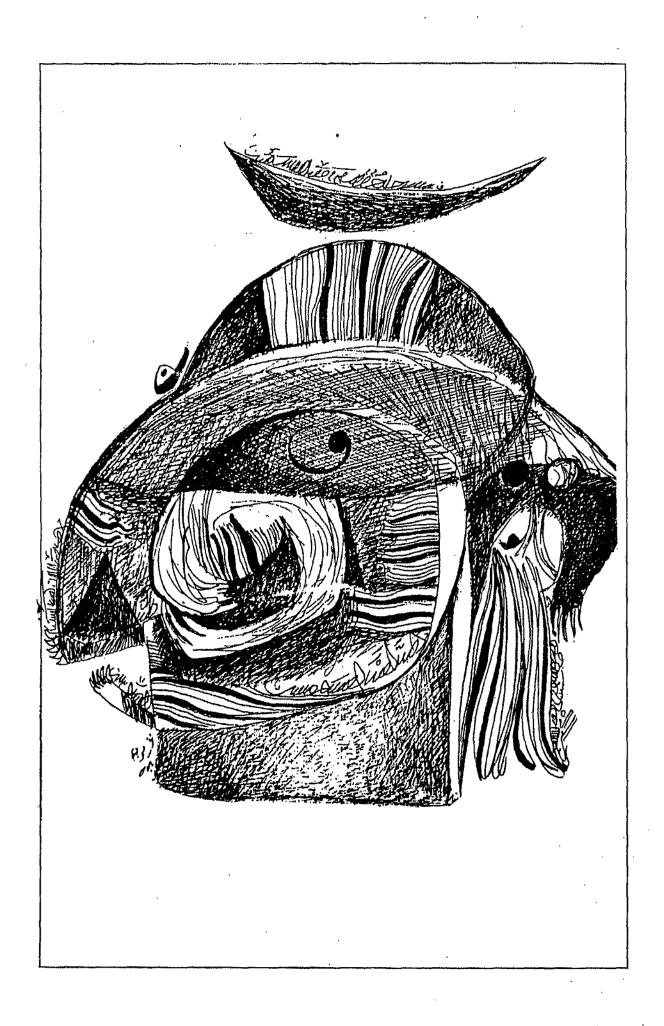
* اليوم رفعنا البحر الهائج بقبلة
اليوم أصبحت أجسادنا ضخمة
لقد نمت حتى أطراف العالم
واجتمعت فى قطرة واحدة
من شمعة أو نيزك
وفتح باب جديد بينك وبينى
وشخص ما ، بلا وجه ، كان ينتظرنا
هناك.

* بحّار على الأرض هو رجل السكك الحديدية
وفى المرافئ التى لايحدها شاطئ
فى بلدان الغابة ، يعدو القطار ، يعدو
مطلقاً العنان للطبيعة
متّماً ابحاره حول الأرض
وحين يقبل القطار ليستكين للراحة
يلتقى الأصدقاء
يقبلون فتنفتح أبواب طفولتى
تهتز المائدة تحت لطمات رجل السكك الحديدية
تتقافز أكواب الرفاق
ويلتمع البريق من عيون النبيذ
يا لأبى المسكين الفظ
بين يقظاته الباكرة ورحيله
بين وصوله واندفاعه

ذات يوم أغزر مطراً من الأيام الأخرى
ركب رجل السكك الحديدية
جوزيه ديل كارمن رييس قطار الموت
وحتى الآن لم يعد.

* تقافزت الجبال
وتهاوت البلدة وقد ضربها الزلزال
الجدران الطينية
والصور المعلقة على الحوائط
والأثاث المتداعى فى الغرف المعتمة
والصمت المرقش بالذباب
عادت جميعها إلى التراب
إلى التراب .

* أضعت مفتاحى ، قبعتى ، رأسى ، المفتاح القادم من دكان (راؤول) فى « تيموكو» كان هناك فى الخارج ، منسياً ، مفتاح الهنود الحمر ، التمسته من راؤول حين ذهبت إلى الشمال ، انتزعته ، سرقته فى غمرة رياح عاصفة وضارية . وعلى صهوة حصان حملته صوب لونكوتشى ، من يومها وهو يرافقنى قطار الليل كعروس مجللة بالأبيض . أدركت بأن كل أشياء البيت التى فى غير مواضعها سلبنى إياها البحر.
وعندما يهبط الليل ، شاحب فى العتمة هو البحر ، أرتاب بلا يقين فى اجتياحه الغامض . عند مشجب الشمسية أو فوق أذنىّ ماريا سليستى الوادعتين سأكتشف قطرات البحر الصلبة ، ذرات قناعه الذهبى ، وفى الليل يجف البحر ، يبقى أبعاده ، قوته، أمواجه العالية ويستحيل إلى طاس ساحق من هواء عال ، إلى كتلة حررت نفسها من مياهها ،



يدخل بيتى ليعلم ماذا لدىّ . فى الليل يعبر قبيل الفجر : كل شئ هامد فى البيت ومالح : الأطباق ، السكاكين ، والأشياء النظيفة التى تلامس وحشيتها لاتخسر شيئاً ، تأخذها الرعشة حين يدخل البحر بكل عيونه الصفراء كعيون القطط.

هكذا أضعت مفتاحى ، قبعتى ورأسى . سلبها المحيط فى سيره المتمايل ، وذات صباح جديد وجدتها ، أعادتها موجة النذير التى عند بابى ، خلفت أشياء ضائعة.

هكذا ، وبإحدى عادات البحر ، أعاد الصباح مفتاحى الأبيض ، قبعتى المغطاة بالرمل ، ورأسى ، الرأس الذى لبحار سفينة محطمة.

* يحدث مايحدث
لن أتعثر فى الغيرة
تعالى مع ألف رجل ورجل
يحجبون المسافة بين نهديك وقدميك
تعالى كالنهر
يفيض بغرقاه من الرجال
أحضريهم كلهم
إلى حيث أقف بانتظارك
فعلى الدوام ياحبيبتى
لن يكون من أحد سوانا
لن يكون إلا
أنا وأنت
حبيبين وحيدين
على هذه الأرض

* الضوء فى غرفتى شحيح
والأشياء تكون بيضاء فى شبه العتمة
فى غرفتى حزن دائم
وعلى منضدتى بعض كتب مفتوحة
ودفاتر زرقاء
وأقحوانات ميتة

* لم أعد أحبها
هذا أكيد
لكن لعلنى أحبها
ما أقصر الحب وما أطول النسيان
ولأننى ضممتها فى ليال كهذه بين ذراعى
فإن روحى ليست مرتاحة بفقدانها
رغم أن هذا آخر ألم تسببه لى
وآخر أبيات شعر
أكتبها لها.



لويس بقطر فى :
تأملات فى الأدب المصرى القديم

توفيق حنا

تقوم الهيئة العامة لقصور الثقافة بنشاط كبير لخدمة الثقافة المصرية والعربية - وهو مجهود يستحق كل تقدير ، فهى تقدم للقارئ عدة سلاسل ، سلسلة أصوات أدبية (أسبوعية) وسلسلة كتابات نقدية (شهرية) وكتاب « الثقافة الجديدة » (شهريا) وكتاب « الأدباء» (شهريا) وسلسلة « إبداعات » (شهريا) أما هذه السلسلة التى أصدرت كتاب « تأملات فى الأدب المصرى القديم » فهى « مكتبة الشباب » (شهريا) وثمن النسخة « جنيه واحد » وهذا يؤكد حرصها على نشر الثقافة وإتاحة الحصول على اصداراتها - وهذا أيضا يستحق التنويه والتقدير.

وهذا الكتاب « تأملات فى الأدب المصرى القديم » لمؤلفه لويس بقطر يحمل رقم ٨٢ ، صدر عام ١٩٩٥ ، ولعل موضوع الكتاب بالاضافة إلى ثمنه وراء نفاد طبعته كما علمت من أحد الأصدقاء فى القاهرة.

لعل أهم القضايا التى ناقشتها هذه التأملات هى أولا تواصل واتصال التاريخ المصرى منذ أقدم العصور حتى الآن ، وثانيا قضية المسرح المصرى - وثالثا الموالد الشعبية وعلاقتها بالاحتفال بمولد أوزوريس فى شهر كيهك ، ورابعا قضية الترجمة وعلاقة الكتابة المصرية القديمة باللغة العامية (أو اللجنة المصرية القاهرية) .. كما تحدثت هذه التأملات عن القصة المصرية القديمة وعن الشعر المصرى وعن الموسيقى والرقص .. ونجد فى نهاية الكتاب ٢٣ صفحة تحوى لوحات عن الرقص وعن الموسيقى فى مصر القديمة.. حركات أصابع اليد والذراعين .. كما نرى آلات

الجيتار والقيثارة والصنوج والطبلة ، البوق والأجراس والشخشيخة .. وهناك لوحات للرقص المصرى قريبة كل القرب من رقصات الباليه الحديثة.

* * *

يوضح لنا المؤلف هدفه من هذه التأملات « الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا ، رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط من السهل تبينه لأننا فى أغلب الأحيان لانملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة .. اننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهميته أن ندرس تاريخنا على امتداده،

ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد، ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة ». ولعلنا نجد فى كلمات لويس بقطر هذا اللحن السائد فى كل هذه التأملات ، وهو يدعونا إلى دراسة مختلف صور وأشكال الفولكلور المصرى .. يقول :" لعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا أنْ نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة ".

وبعد أن يحدثنا عن الرقص يقول :" نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله » ويقول أيضا « إن العودة إلى الماضى ليست أكثر من محاولة لفهم الحاضر إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة يستحق أن نحافظ عليه وتنميته ، حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل " ومرة أخرى يوجهنا إلى أهمية دراسة التراث الشعبى " ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية وفى المدينة، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والنوبة .. وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى المتشابهات ، ونرجع إلى الوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك " ويؤكد المؤلف أهمية هذا المنهج التاريخى يقول " لقد حكى سامى جبره إلى « دريتون» عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات ايزيس عند جثمان أوزيريس ، وممارسته من سحر لتبعث فيه الحياة ، وكيف جملت بابنها حورس » ويقول أيضا " إن رقصات كالتحطيب مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى » ، ثم يقول موجهاً ومحذرا » ولكن المدينة الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتليفزيون والفيديو لاتترك حيزا معقولا لازدهار فنوننا الشعبية ، ومن هنا اللجوء إلى

كل الوسائل المختلفة التي تساعد على تسجيل ودراسة حضارتنا في تواصلها » ، وعن الرقص أيضا يحدثنا لويس بقطر « لقد مارس المصريون الرقص في مناسبات كثيرة ، في الأفراح والأحزان ، في الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساء ورجالاً وصغاراً ، مارسوه بمصاحبة الموسيقى أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية التي تصور حدثا في أسطورة ، وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التي تصور مظاهر الحياة المختلفة » ولعل هذا النص الطويل يؤكد لنا أن ماندعوه برقصة البطن ، رقصة دخيلة ولاتمت بصلة إلى الرقص المصري الأصيل، ولعل مهارة الراقصة المصرية في أداء هذا اللون من الرقص إنما يؤكد شيئا واحداً وهو قدرة الجسم المصري على أداء كل حركات الرقص " من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية " كما يقول لويس بقطر.

* * *

ويحدثنا لويس بقطر عن المسرح المصري . يقول « لقد ثار جدل طويل ، هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا ؟ ومازال هذا الجدل قائما حتى اليوم ، وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الايجابية والسلبية في هذه المساهمات " ثم بعد أن يحدثنا عن الدراما القديمة عند اليونان والهند والصين واليابان ينتهي إلى أن يقول « لابد أن نأخذ كل مكونات المسرح القديم في الحسبان .. من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت ، في إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو أسطورة ».. ويقول وهو يحدثنا عن الدراما المصرية وعن " إمكانية البحث عنها في المهرجانات المصرية باعتبارها الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح » يقول « الإطار الذي نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطا أكثر تجانسا وتقاربا ، فالمهرجانات والأعياد المختلفة كانت الفرصة الأساسية التي برزت فيها الحاجة إلى الألوان المختلفة من الأداء المسرحي ، وليس هذا بالشيء الغريب ، فالدراما وخاصة في مراحلها الأولى لاتعيش بدون الناس في تجمعاتهم ، وباعثها استعادة حدث ديني أو أسطوري أو تاريخي أو حدث يرتبط بالطبيعة ، إن هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامي ملائم تتزعزع فيه الأنشطة الفنية المختلفة ، وليس من قبيل المصادفة أن تصبح المهرجانات والأعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحي» ثم يوضح لنا طريقة للبحث عن الدراما المصرية القديمة « علينا أن نتملك فهم أدوات المسرح وأن نعي جوهره ، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود وضيق أفق ... والمهم أن نتجنب البدء من نموذج درامي معين ، أو الاقتصار على عنصر واحد كالحوار مثلا .. ثم يقول محددا لنا ملامح

نظريته الجديدة " إن النظرة الجديدة التى نقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة ومتخلصين من جمود النظريات ، التى عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها ، يجعلنا أكثر قربا من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه ، ألا وهى ملامح الدراما المصرية » ولقد وفق لويس بقطر فى اختيار مهرجان أوزيريس لتطبيق نظريته الجديدة وذلك كما يقول " أن أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين ، فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثى أوزيريس وايزيس وحورس فنية بالمشاعر الإنسانية قريبة إلى وجدان البشر .. إن هذه الأسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة بل عاشت بصورة أو أخرى حتى عصر البطالمة والرومان » ولهذا يحق له أن يقول: " ونأمل أن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة ، وهو يتعرض لمهرجان الإله أوزيريس فى شهر كيهك، يلقى ضوءا على صحة توقعاتنا ... إن أسلم طريقه أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان ونضع أيدينا على موضوعه وأحداثه وطرق التعبير فيه "، ويبرز اختياره لأسطورة أوزيريس" لقد كانت قصة أوزيريس وصراعه مع أخيه ست وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة »

ويقدم لنا المؤلف نصوصا من دراما أوزيريس مترجمة بلغة بسيطة سلسة ، بلغة مسرحية مما يجعلها قريبة كل القرب من المسرح الشعرى .

ولكن الحقيقة التى يقدمها والجديرة بالمتابعة والدراسة وبخاصة من رجال المسرح ومن علماء الفولكلور عن علاقة المهرجان بالمولد الشعبى « .. ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد » .. ونحن نعيش فى بلد غنى كل الغنى بموالده الشعبية .. وفى القاهرة مثلا نجد أن المصريين يحتفلون بعدة موالد شعبية ـ لعل من أهمها مولد السيدة زينب ومولد الحسين ـ وفى أنحاء الوطن نجد مولد الدسوقى والبدوى ومار جرجس والست دميانة وغيرهم .. وكم نحن فى حاجة إلى دراسة هذه الموالد الشعبية وربطها ـ أو إرجاعها ـ إلى المولد ـ الأصل وهو مولد أوزيريس أو مهرجانه..

*　　*　　*

وعن القصة فى مصر القديمة يقول لويس بقطر « شيء يستلفت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلاف سنة على الأقل ، وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحنى الأسطورى والمنحنى الواقعى ، بين السرد واستخدام الحوار، بين استخدام شخوص إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب ، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة » ومن هذه النماذج يقدم لنا المؤلف قصة من قصص الدولة الوسطى وهى قصة "

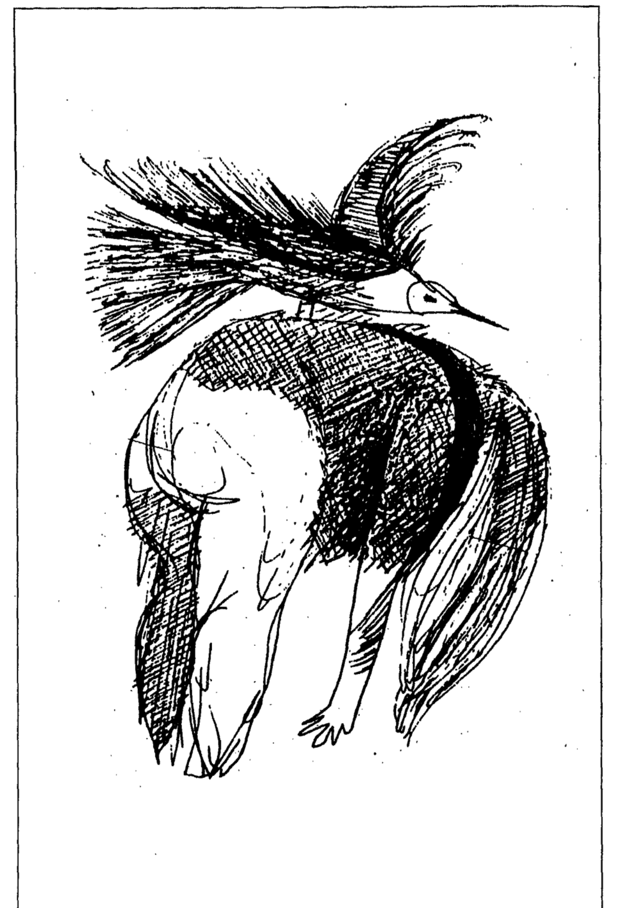
البحار الذى غرقت سفينته " يقول " القصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة الحجم فى جزيرة نائية ، تتكلم وتتعامل كأنها كائن حى أو إله من الآلهة القديمة فى صورة حيوان أو طير ... القصة تدور حول أهوال البحر ومايلاقيه البحار فى رحلاته من كائنات غريبة ، وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصرى القديم ورحلة " أوديبوس " عائدا إلى اليونان ولقائه مع كائنات البحر المختلفة ، أو قصص السندباد فى " ألف ليلة وليلة " ، ويقول عن موضوع هذه القصة " أنها قصة الإنسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياد الصعاب .. وربما ذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ، ثم محاولة أن يرتب حياته بقصة «روبنسون كروزو» " ثم يحدثنا عن قصة أخرى من قصص الدولة الوسطى وهى قصة « الفلاح الفصيح » يقول " فى هذه القصة تصوير للواقع المر الذى يعيش فيه الفقراء ، وللتسلط أو التحكم الذى يمارسه أصحاب السلطة .. وهنا نجد دورا أكثر وضوحا للحوار .. وتنتهى القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح " ، ولقد عقد المؤلف فصلا خاصا لهذا الفلاح المصرى بعنوان « نصوص من شكوى الفلاح الفصيح : المدلول السياسى » ، ويقول وكأنه يحدثنا عن عصرنا هذا الحديث ومايعانيه الناس من ضغوط ومن قهر ومن فقر ومن بؤس » إذا كانت قضية الديموقراطية تحتل اليوم مكانا بارزا من كفاح الشعوب العربية ، وإذا كان افتقاد الديموقراطية يصاحبه هموم على حرية الإنسان ، حريته فى الصراع ضد كل ألوان الاستغلال ، فإن الصراع من أجل الديموقراطية هو الصراع من أجل حياة أفضل على المستوى الإنسانى والمستوى الاجتماعى ، ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الإنسان ضد الظلم والقهر ، وإن كانت الصورة العامة التى تقدم لنا عن مصر الفراعنة ، مصر الجموع المستكينة المغلوبة على أمرها ، فلابد من وقت وجهد حتى ينزاح الركام عن وجه مصر الحقيقى ، مصر التى زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف » والقصة - كما يقول لويس بقطر - تعطى لمحة من صراع الإنسان الكادح ضد الظلم والقهر ، وتزخر بارادة عنيدة فى الوقت نفسه ضد السلطة الباغية » .

ولقد قدم المخرج المصرى شادى عبد السلام فيلما تسجيلياً عن شكاوئ الفلاح الفصيح .. أراد به أن يوضح موقف الإنسان المصرى منذ آلاف السنين ضد كل ألوان الظلم والاستغلال والاستعباد . ولقد رحل هذا المخرج المصرى دون أن يتمكن من اتمام فيلمه عن « أخناتون » الذى كان قد أعد له كل شىء .. نرى هل يتحقق حلم شادى عبد السلام ويرى فيلم « أخناتون » النور !

وأقدم لك هنا نموذجا لترجمة لويس بقطر للنصوص المصرية القديمة ، من شكاوى الفلاح الفصيح

أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان

أن يتحول رجل مستقيم إلى غشاش



انظر! أن العدالة تهرب من أمامك بعد أن طردت من مكانك
أن الحاكمين يصنعون الشر ... القضاة يخطفون ، يسرقون الكلمة صدقها ، ويلونونها..
صانع العوز كان من واجبه ازالة العوز
يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر
ثم يقول فى نهاية شكواه التاسعة والأخيرة:
عندما يكون المتهم فقيرا ، والفقير شاكيا
يصبح العدو فتاكا
انظر! ! إنى أشكو لك وأنت لاتسمعنى
سأذهب وأشكو إلى الإله انوبيس (أحد آلهة عالم الموتى)
(وكأنه يريد أن يقول : أمرى إلى الله)

وعن ترجمته لنصوص شكاوى الفلاح الفصيح يقول لويس بقطر فى الهامش «.. ورغم انى استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة مقتطفات من هذه القصة إلا أن العامية أكثر قدرة واحتواء لروح النص وتعبيراته حتى التشابه فى الكلمات .. هناك أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية .. أولا هناك تشابه فى النطق بين الكلمات .. مثل فعل خسف واسم الإشارة" ده " وفعل " نزل " كما تقول " نزلنا مصر " والتعبير " ياكبير الكبرا " كما تقول " قاتل القتلا" .. هذه بعض أمثلة توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية بالإضافة إلى بعض أوجه الشبه فى تركيب الجملة "

ويحدثنا عن ترجمته لبعض النصوص الشعرية " أن الترجمة هنا لاتعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات المختلفة " ثم يقرر هذه الحقيقة اللغوية " يهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى الصورة والإحساس» ، وعندما يحدثنا عن أغانى العمل يقول« من الأشياء التى تدعو إلى الملاحظة أن أغلب أغانيهم وخاصة أغانى العمل يتقاسم كلماتها مغنى وكورس ، وتدور على صورة حوار، وهذا ليس غريبا عن أغانى العمل ، فى تراثنا الشعبى الحديث »

ويحاول لويس بقطر أن يجيب عن هذا السؤال الصعب والشائك : كيف تميز بين الشعر والنثر ؟ .. يقول : « هذه مسألة ليست بسيطة ، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة ، ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة ، وتصبح مقاطع الكلمة مجالا للتخمين ، وفى أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطى ، لأن كلمات كثيرة من القبطية تعود إلى المصرية القديمة ، وفى القبطية نظام كامل من الحروف

المتحركة والساكنة » ثم يقول " لاجدال فى أن قضية الموسيقى والأوزان فى الشعر المصرى القديم مسألة صعبة ، ولكن هناك بعض التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لوناً من الفارق بين الحديث السردى الواقعى واللغة الشعرية التى تعمد إلى التلوين والتنغيم فى المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية.

* * *

ويقدم لنا لويس بقطر هذا النص الشعرى " أموت أو لا أموت " الذى يرجع إلى المرحلة اللاحقة لانهيار الدولة القديمة .. يقول : " أن هذا ليس النص الوحيد الذى يعبر عن جرأة فى طرح أفكار جديدة فى أخطر قضايا الفكر المصرى ألا وهى مسألة الحياة والموت " ويقول أيضا إن هذا النص " بيلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة ، فالنفس فى حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ، ولايستعجل الموت ، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد فى العدم . ومن الأشياء اللافتة للنظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته فى الموت على تغير الأحوال الاجتماعية ، فالناس أصبحوا أشرارا ، والخير اختفى من العالم ، والعدالة لم يعد لها مكان ، وهى فكرة تتردد فى تواصل غريب .. إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطى لفكرة الموت مفهوما ملموسا وكأنه رغبة فى التمرد ، والاحتجاج على حياة قاسية ، ويقرب هذا النص« أموت أو لا أموت » من كل النصوص المعاصرة التى تنفذ المظالم الاجتماعية ، وتدعو إلى عالم أفضل» فى هذا النص الشعرى يقول هذا الزاهد والذى يريد أن ينتحر :

مع من أتكلم اليوم
إنى مثقل بالمتاعب
لافتقادى صديقا حميما
مع من أتكلم اليوم
الشر الذى يطوف العالم
لانهاية له
الموت أمام عينى اليوم
كمن كان مريضا وشفى
كالانطلاق بعد فترة الحبس
الموت أمام عينى اليوم
كرائحة شجرة المر
كالجلوس تحت شراع فى يوم عليل النسيم

الموت أمام عينى اليوم

كشذى شجرة اللوتس

ثم يقول أخيرا :

الموت أمام عينى اليوم

كرجل يحن إلى بيته

بعد سنوات من الأسر »

ولكن نفسه العنيدة المقاومة ترفض هذا الموقف من صاحبها وتقول له

" وقالت نفسى أرم الشكوك بعيدا يارفيقى واتى

نمسك بالحياة ولانتطلع إلى الغرب

إلا عندما يذهب الجسد إلى الأرض

اهبط بعد أن تصبح مجهدا وبعدها نعيش سويا".

وعلى هامش هذه الحركة المتمردة على الواقع التى تعبر عنها هذه القصيدة يقول لويس بقطر " يزخر أدبنا بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة . تأمل النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى كتابه " الأدب الشعبى " – الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ص ٩٦ :

سبع الفلا دخل الغاب ، وحمل الهم

والفار بنى له جنينة ، وردها ينشم

والعم عملوه بداية والبداية عم

تأخر ولاد السبوع ، وتقدم ولاد الكلب تحكم

دا الكلب لما حكم ، قال له الأسد : ياعم

ويحدثنا المؤلف عن الشعر المصرى القديم بصفة عامة " لاجدال فى أن مصر سلكت طريقها الخاص فى التعبير الشعرى ، فهى لم تعرف الملاحم كما عرفتها اليونان ، بل جاء الشعر تعبيرا عن قضايا شغلت المصرى القديم ربما بشكل متميز عن شعوب وحضارات أخرى . ولما كانت قضية الموت والحياة هى أحد محاور التفكير المصرى القديم ، فقد جاء الشعر تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر التى تثيرها هذه القضية ، ولهذا كانت نصوص الأهرام وماتحتويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعرى بداية على هذا الطريق " ولكن المصريين القدماء " عتبوا فى الحب ، وغنوا أثناء العمل ، وفى احتفالاتهم الفرحة والحزينة ، وابتهلوا ومجدوا ألهتهم شعرا » ويحدثنا لويس بقطر عن قضية الترجمة وبخاصة ترجمته للنصوص الشعرية » أن الترجمة هنا لاتعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات

المختلفة ، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيرا صعوبات النصوص النثرية » وبعد أن يقدم لنا من نصوص الحب فى الشعر المصرى يقول ، « يهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى الصورة والإحساس .. أن الأوصاف التى يطلقها الإنسان المصرى على الحبيبة ، ثدياها كالرمان وخدودها كالتفاح ، تعود بنا إلى الوراء آلاف السنين »

ويقول « لقد عبر المصريون القدماء من خلال الشعر عن مختلف مظاهر الحياة من حولهم وعن أحاسيسهم ومشاعرهم فى اللحظات المختلفة وجاء التعبير فى أغلبه بسيطا سلسا ، والمعانى فى أغلبها لاتبدو غريبة عنا.

وربما يمكننا هنا فى مجال الشعر، أن نتحسس التلقائية والروح المباشرة للشعب المصرى دون الخضوع لقيود الأدب الرسمى أو أحكامه ».

ومن نصوص الشعر الدينى يقدم لنا المؤلف هذه الترجمة لبعض فقرات نشيد أخناتون إلى آتون :

أنت بعيد ورغم هذا فأشعتك فوق الأرض

أنت على وجوههم ولكن لايعرفون عندما ترحل

عندما تستريح فى الأفق الغربى

تصبح البلاد ظلاما كأنها فى موات

ينام الناس فى مخادعهم ـ رؤوسهم مغطاه

لاترى العين أختها

....

فالظلام غطاء

الأرض فى صمت فصانعها

يستكين فى أفقه

لكن عندما يطلع النهار تشرق فى الأفق

تسطع كآتون أثناء النهار

تطرد الظلام ، تطلق أشعتك

تصبح الأرضان فى مهرجان

فى يقظة وحركة

....

الأغنام راضية بما ترعى

الأشجار والنباتات تنمو

الطيور على أعشاشها تطير

....

تقفز الأسماك فى النهر أمام وجهك

عندما تسطع أشعتك فى البحر

لقد وضعت البذرة فى المرأة

وجعلت للرجل نطفة

من يطعم الطفل فى رحم أمه

مما يهدئه ويضع نهاية لصراخه

أنت الغذاء فى الرحم

تهب التنفس وتطعم كل من جاء إلى الوجود

وعندما ينزل من الرحم ليتنفس

يوم أن يولد

تفتح فمه تعطيه مايحتاج

ما أكثر ماصنعت

رغم أن صنائعك لاترى

أيها الإله الواحد لاشريك لك »

وعن أدب الحكمة يقول لويس بقطر « يحتل أدب الحكمة مكانا مرموقا فى الأدب المصرى على طول تاريخه الطويل ، أن الأقوال الحكيمة تلخيص مركز لموقف من الحياة وتعبير عن تجربة إنسانية»

ويذكر لنا المؤلف بعض الأمثلة التى تعبر عن هذه الحكمة المصرية ... من تعاليم « بتاح حتب » (الأسرة الخامسة ـ ٢٥٠٠ ـ ٢٢٤٠ ق م).

* لاتغتر بما تعرف

* اسمع لما يقوله الناس جهلاء كانوا أم علماء .

* إن الوصول إلى الكمال مستحيل

* الكلمة الطيبة نادرة ندرة الجواهر ولكن قد تتحلى بها الإماء

* كن فرحا طالما أنت على الأرض.

*عش لحظة السرور لاتقتطع منها

لاتعمل أكثر مما يلزم لتحصل على لقمة العيش »

« يحذر بتاح حتب » من الجشع لأنه مصدر خراب وعداوات بين أقرب الناس قائلا

* احذر الجشع فهو مرض لاشفاء منه

* لاتطمع إلا فيما هو نصيبك

* لاتتجاوز عند القسمة مايخصك

وعن آداب المهنة يقول « بتاح حتب »

* إذا كنت قائدا كن طيبا فى تصرفاتك . تمسك بالعدالة لاتكن جشعا باحثا عن الثروات ، فالشر لايقود أبدا إلى بر الأمان .

* إذا كنت مسئولا أو قاضيا يرفع الناس إليه شكواهم ، فاسمع لما يقولون . لاتنهر أحدا حتى تسمع كلمته كاملة ، الشاكى يستريح إذا استمع الناس إليه أكثر مما لو تحقق مايرجوه .

* إذا كنت من العاملين فى جهاز القضاء ، تجنب أن تنحاز لجانب دون جانب . اترك الناس تقول أفكارها . راع دائما العدالة.

ومن أدب الحكمة فى الدولة الحديثة ـ يقدم المؤلف تعاليم

« أين آم أوبى » ومنها :

* احذر أن تسرق فقيرا

أن تصرخ فى وجه أعرج

أن تمد يدك على رجل عجوز

أن تقاطع رجلا كبير السن »

ويؤكد لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة بين أدبنا المصرى القديم وأدبنا الحديث وبخاصة فى الأمثال الشعبية .

ثم يقول وكأنه يوضح لنا هدفه من هذه التأملات جميعا " .. هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبى القديم والحديث ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف والوصول إلى تفسير سليم على ضوء حركة التاريخ »

* * *

هذا الكتاب إضافة جادة وجديدة لمكتبة تاريخنا المصرى القديم ولمكتبة المأثورات الشعبية (الفولكلور المصرى) .. والمؤلف الجاد حرص على أن يعقب كل فصل من فصول كتابه بالهوامش التوضيحية وبالمراجع .

وهذه الكلمة الخاطفة ماهى إلا دعوة لقراءة هذا الكتاب ومناقشة ماجاء به من قضايا هامة.

(بحب السيما) .. ليس فيلماً دينياً

أمنية فهمى

عندما دارت كاميرا" طارق التلمسانى" منذ ثلاث سنوات، لتصوير مشاهد فيلم "بحب السيما" من تأليف"هانى فوزى" وإخراج " أسامة فوزى"، لم يتصور أحد أن يثير الفيلم كل تلك الضجة لمجرد أنه يناقش مشكلة التعصب والتزمت الدينى، من خلال زوج قبطى أرثوذكسى متطرف يدعى "عدلى" ويلعب دوره الفنان " محمود حميدة" .. متزوج من سيدة بروتستانتية متحررة تدعى "نعمات" وتؤدى شخصيتها الفنانة " ليلى علوى" ينجبا طفلاً مشتتاً بين تعصب والده وتحرر والدته وهو مولع بفن السينما إلى حد الهوس.. هذا الطفل يدعى " نعيم" ويلعب دوره الطفل "يوسف عثمان".

ومن الغريب حقاً أن بعض .. ولا أقول كل.. من شاهدوا الفيلم اعتقدوا أنه فيلم دينى، لمجرد أنه يدور أو يصور حياة أسرة مصرية مسيحية، الأمر الذى لم نعتده على مدار تاريخ السينما المصرية، حيث أننا دائماً نفترض أن الأبطال مسلمون وجيرانهم وأصدقاءهم كذلك.. ولا أحد يعلم من أين يأتى هذا الافتراض الذى يقترب من اليقين؟.. ولعل تعامل معظمنا مع الفيلم على أنه فيلم دينى، كان وراء قيام المستشار "نجيب جبرائيل" والقمص" مرقس عزيز" برفع دعوى قضائية ضد الفيلم وصناعه ، لقد تناسوا أو نسوا أن هدف الفيلم هو رصد التعصب الدينى فى المجتمع المصرى المكون فى نسيجه من مسلمين ومسيحيين معاً ، وقد جاء هذا الرصد بعيداً تماما عن



القدسات الدينية المسيحية ، لأن (بأحب السيما) يقدم أو يتناول حياة أسرة مصرية تقليدية كان يمكن أن تكون مسلمة.

لقد نسى من قاموا برفع الدعوى القضائية أن الفيلم ليس تسجيليا فهو فيلم روائى يحكى حياة مواطن مسيحى متزمت وعلاقته بأسرته الصغيرة وبعض الأقارب ، وبالتالى فإن أحداث الفيلم تخيلية من صميم إبداع المؤلف ولا يمكن أن تعمم على المسيحيين أو المسلمين لأن الفيلم لا يقدم الواقع بل هو مجرد إبداع، وليس هناك كاميرا خفية تسجل وترصد حياة أسرة مسيحية دون علمها.

والجديد الذى يحسب للفيلم أنه طرح فكرته الرئيسية– التعصب الدينى من خلال شخصيات مسيحية، وهذا فى حد ذاته شيء جيد، فقد عودتنا السينما المصرية أن تكون الشخصيات غير المسلمة مجرد شخصيات هامشية، وحرمنا طوال عقود كثيرة هى عمر السينما المصرية من مشاهدة الشخصية المصرية المسيحية بأبعادها وتفاصيلها الخاصة(سواء كانت خيرة أو شريرة)بعيداً عن التهميش والاستبعاد. وللحق نقول أن قصة الفيلم تقليدية تماما،لكن الكاتب "هانى فوزى"–مؤلف فيلم "أرض الأحلام" والمخرج– "أسامة فوزى"–مخرج فيلمى "عفاريت الأسفلت وجنة الشياطين"–قدما لنا تلك القصة التقليدية من خلال إطار له أبعاد كثيرة ومن خلال عالم ترى بإنسانيته المفرطة ومفارقاته البالغة.. والأهم أن هذا كله تم تقديمه من منظور طفل برىء فى السادسة من عمره ، هذا الطفل يقود المشاهد إلى عالمه البرىء الطاهر فقط ليكشف له زيف الواقع ونفاق وغباء المجتمع.. ويعود سر جمال "بحب السيما" إلى قدرة صناعه على صياغة الواقع وتغليفه برؤية فنية واعية ومدركة ومتحكمة فى العناصر الفنية المتاحة، كما أن صناع الفيلم كانوا من الوعى بحيث أفلتوا من الميلودرامية الحتمية التى تسيطر على معظم أفلامنا الواقعية.. من هنا يمكن أن نؤكد أن الفيلم دعوة صريحة لكل إنسان –مهما كان دينه– أن يعبد الله حباً فيه وليس خوفاً منه، فلابد أن نؤدى واجبنا الدينى بصرف النظر عن خوفنا من الآخرة وتظهر تلك الدعوة جلية فى مشهد رقيق مؤثر عندما يقرر الأب المتعصب أن يتراجع عن تزمته بعد أن علم بمرض ابنه الوحيد.. لقد أدى "محمود حميدة" مشهد ادراك الأب لمدى ظلمه لابنه بعفوية وبساطة وشاعرية لدرجة أنه عندما توجه به إلى دار العرض السينمائى لمشاهدة فيلم ما، فإنه لم يسعد إبنه المريض فقط، بل أسعد المتفرجين فى صالة العرض أيضا.. لكن ما يؤخذ على الفيلم هو أنه فى اللحظة التى مات فيها الأب المتزمت ، انتقل الفيلم بشكل سريع ودون تمهيد

للزوجة- التى كانت تهوى الرسم فيما مضى- والتى بدأت تتحول لتتقمص شخصية زوجها الراحل ، لقد أصبحت نسخة أخرى منه فى تزمته وغلوه، وكأن صناع الفيلم يؤكدون أن تحمل المسئولية يتطلب أن يكون الإنسان متعصباً، وكأنهم يكرسون لفكرة أن الأب لم يكن مخطئا ،كما حسبنا فى البداية! لعل هذه هى السقطة الوحيدة للفيلم ، فإن تحمل المرء لمسئولية لم يكن يتوقعها لا يعنى بالضرورة أن يحرم أسرته من طيبات الحياة بدعوى حمايتها من الوقوع فى الخطيئة.

واختيار سنوات النكسة وما بعدها لتكون زمن أحداث الفيلم قد يعود إلى محاولة الهروب من الرقابة ،بإحالة الأحداث إلى زمن سابق يزخر بالقهر السياسى والاجتماعى والدينى- حسب رؤية صناع الفيلم-أو لعل اختيار تلك الفترة يعود إلى محاولة الربط بين محاولات الرئيس "جمال عبد الناصر" للإصلاح والتخلص من أسباب الهزيمة المتمثلة فى سيطرة بعض مؤسسات الدولة على الناس.. تلك المحاولات التى لم تكتمل لموت الزعيم، ومن ثم ارتد المجتمع بالتدريج بعدها ليصل إلى ما نحن فيه من سيطرة الدين على الحياة .. وبين رحيل الأب الذى تغير قبل وفاته وحاول إصلاح بيته، لكن الجميع فوجئوا بالأم التى كان من المتوقع أن تحلق نحو آفاق الحرية ،فإذا بها ترتد- أيضا- بشكل غير متوقع وتقرر ممارسة القهر الدينى على أوسع نطاق لدرجة أنها قامت بحرق لوحاتها التى كانت قد رسمتها سراً دون علم الزوج..

الفيلم جيد جداً ويؤهل مخرجه "أسامة فوزى" ليصبح واحداً من أهم المخرجين العرب فى السنوات القادمة، لكنه من ناحية الفكرة لا يستحق كل ما أثير حوله خاصة أنه يدعى أن التزمت الدينى هو أحد متطلبات المسئولية، الأمر الذى ينفى عنه أى شبهة تهكم على الدين أو السخرية منه.



الخروج من التيـه

د. ماهر شفيق فريد

كتاب الدكتور عبد العزيز حموده " الخروج من التيه " : دراسة فى سلطة النص " الصادر عن سلسلة " عالم المعرفة " بالكويت فى نوفمبر ٢٠٠٣ كتاب جدير بالحفاوة والمخالفة فى آن.

أما الحفاوة فلأنه أثر جليل به تكتمل ثلاثية حمودة " المرايا المحدبة " (أبريل ١٩٩٨) و" المرايا المقعرة " (أغسطس ٢٠٠١) ثم هذا المجلد الجديد . ولعل الذاكرة الثقافية مازالت تحتفظ بذلك الجدل النقدى الخصيب (لا أحب عبارة " معارك أدبية " التى ابتذلتها الأقلام الصحفية) الذى ثار بين الدكتور حمودة والدكتور جابر عصفور عند صدور الجزء الأول من الثلاثية ، وهو أهم جدل عرفته حياتنا الأدبية منذ جدل رشاد رشدى وتلاميذه مع محمد مندور وزملائه وتلاميذه فى مطلع الستينيات حول قضية استقلال الفن عن جميع الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والدينية أو كونه أداة فى خدمة المجتمع.

إن كتاب حمودة - الذى تنطق كل فصوله بما بذل فيه من جهد متأن وتأمل عميق ونظرات ثاقبة - خطوة جدية نحو تطوير نظرية نقدية عربية بديلة " للحداثة - أو الحداثات - الغربية المستوردة ، وهو بطبيعته جهد جماعى ينبغى أن تتلاقى عليه العقول والأقلام . والاستعارة المركزية فى عنوان كتابه - الخروج من التيه وصف صادق لهذا اللا بيرنس الفكرى والمعرفى الذى آلت إليه الثقافة الغربية (عندى أن تفكيكية دريدا وأقرانه ، على لمعانها الفكرى ، من علامات الساعة إذ تومئ إلى فقدان الإيمان بكل الثوابت ، وسيادة

النسبية المطلقة وفوضى القراءة وموت المؤلف وغياب النص ومن ثم فهى مؤشر إلى اضمحلال الفكر الغربى وغلبة العدمية المعنوية عليه واقترابه من الموت ـ ولكن لاشماتة ، فنحن فى العالم العربى موتى منذ قديم ، أو لعلنا لم نعرف أصلا الحياة التى تسبق الموت) . وفصول حمودة عن النقد الشكلانى ونظرية التلقى والتفكيك من أنفذ ماكتبه ناقد عربى فى نقد هذه المداخل.

لكن المرء لايملك إلا أن يختلف مع حمودة فى أمور : إنه يصف رولان بارت بأنه من أكثر البنيويين صخبا وضجيجا رغم ضحالته الفكرية الواضحة " (ص ٦٢) ثم يكتب (كأنما ليضيف الإهانة إلى الأذى !) فى فصل لاحق : " لم يكن له علاقة بالفلسفة الغربية ، قديمها أو حديثها أو معاصرها . وقد اتسمت آراؤه النقدية .. بأنها تفتقر إلى البعد الفلسفى "(ص ١٥٨) . عجيب قوله هذا فبارت نموذج المفكر الفرنسى ـ على نسق سارتر ومالرووفوكو ـ المغروس فى الفكر الفلسفى حتى النخاع لأن هذا الفكر شائع فى الهواء الذى يتنفسه . والضحالة هى آخر تهمة يمكن أن توجه إليه . أما مايدعوه حمودة " تقلبا " بين البنيوية والتفكيك فأدعوه حيوية فكرية وبحثا دائبا عن صيغة أدق (وإن تكن فى رأى المتواضع ، صيغة مخطئة) ، وحسب المرء ، تدليلاً على البعد الفلسفى البارز فى عمله ، أن يرجع إلى كتابه " شذرات من خطاب فى العشق " بإشاراته إلى أفلاطون وأرسطو ولايبنتز وديكارت وشلنغ ونتشه وكركجورد. وريمون بيكار فى كتابه المسمى " نقد جديد أم دجل جديد " يدعو نقد بارت " هذا الخليط المتنافر من النزعات الماركسية والوجودية والفينومينولوجية والبنيوية " (إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة د. جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص ٢٦٢) . وإديث كريزويل تصف بارت بأنه " تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللغة والنقد النصى" (نفس المرجع ، ص ٢٤٩) . وأنويل وليمز يقول إن عمل بارت الباكر " شديد التأثر بسارتر وبرخت" وإنه ينتمى إلى موروث مناهض للوضعية ،مناهض للتجريبية ، مراجعه الأساسية هى ماركس ونتشه وسوسير وفرويد " (انظر مادة : بارت فى : معجم الثقافة الحديثة ، تحرير جوستين ونتل ، الناشر : آرك، لندن ١٩٨٤ ، ص ٢٣) . وقبل هؤلاء جميعا ثمة تأثير كانط فى بارت وزملائه من البنيويين (انظر د. فؤاد زكريا ، الجذور الفلسفية للبنائية ، وهو بحث مهم نشر فى العدد الأول من حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت ، ثم أعاد زكريا نشره فى كتابه " آفاق الفلسفة " ١٩٩١). يختلف هؤلاء النقاد فى تقويم بارت ولكنهم لايختلفون على خلفيته الفلسفية.

وأخالف حمودة حين يدعو قصة إدجار آلان بو" الخطاب المسروق ":" رواية قصيرة" (ص ٩٤) فهى قصة قصيرة لاتجاوز عشرين صفحة فى طبعة سلسلة بنجوين من كتاب بو " سقوط بيت آشر وكتابات أخرى " ، وقد تزيد عن ذلك أو تنقص صفحة أو صفحتين فى سائر الطبعات.

وأخالفه حين يصف الأديب الإنجليزى جون بنيان ، صاحب " رحلة الحاج" ، بأنه كان قساً (ص ١٢١) فهو لم يكن قط قسا رسمياً معترفا به من الكنيسة الأنجليكانية ، وإنما كان واعظا جوالا يتنقل بين المدن والقرى ، بل إنه سجن اثنى عشر عاما لأنه ظل يمارس نشاطه هذا دون إذن من الأسقف الذى كان تابعا لأبرشيته! وأخالفه حين ينسب الناقد الروسى ميخائيل باختين (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥) إلى " معسكر الدريديين" (١٥٠) فالتواريخ وحدها تشهد بأن باختين أسبق زمنيا من دريدا (المولود عام ١٩٣٠) . إن كتب باختين هى : " مشكلات بويطيقيا دوستويفسكى " (١٩٢٩) رابليه وعالمه (١٩٤٠))الخيال الحوارى (١٩٧٥) . بينما أول عمل لدريدا وهو ترجمته (مع مقدمة) لكتاب إدموند هوسرل " أصل الهندسة" لم يظهر إلا عام ١٩٦٢ .

وأخالف حمودة حين ينفى عن " النقد الجديد " (وأنا من أخلص أنصاره) صفة " الرجعية " مؤثرا عليها صفة " المحافظة" فحسب (ص ٢٨٨) . إن إليوت يجهر صراحة بأنه كلاسيكى فى الأدب ، أنجلو ـ كاثوليكى فى الدين ، ملكى فى السياسة . أفلا تكون هذه " رجعة " (وهذا هو المعنى المحايد لكلمة " رجعية ") إلى وضع أسبق ؟ وألن تيت يدعو إحدى مجموعات مقالاته دون مواربة " مقالات رجعية من الشعر والأفكار" (١٩٣٦) وآيفور ونترز رجعى صريح ، وأقطاب النقد الأمريكى الجديد (رانسوم وتيت وين وارن دونالد يفدسن ، إلخ ..) قد كانوا جميعا فى كتابهم المسمى " سأتخذه موقفى : الجنوب والموروث الزراعى "(١٩٣٠) من أنصار المجتمع الزراعى القديم ، ثائرين على الحضارة الصناعية ، ومناصرين للجنوب الأمريكى الزراعى فى وجه الشمال الصناعى . أفيكون حمودة ملكيا أكثر من الملك ، وينعى عليهم صفة لايجدون هم حرجا فى أن يصفوا أنفسهم بها ؟

وأخالفه حين يورد القياس الكيميائى المشهور فى مقاله إليوت " الموروث والموهبة الفردية " (١٩١٩) قائلا : كما أن مادتين كالحديد والأوكسجين تتفاعلان فى حضور العنصر المساعد وهو الحرارة لتنتجا مادة جديدة هى أكسيد الحديد" ، كلا ! لم يقل إليوت بذلك وإنما دعانا إلى تأمل " مايحدث حينما يوضع خيط دقيق من الأبلاتين فى غرفة تحوى غازى الأكسجين وثانى أكسيد الكبريت فحين يمتزج الغازان فى حضور هذا العامل المساعد يكونان حامض الكبريت "(ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ، وقد عدت إلى الأصل الإنجليزى استيثاقا من دقة ترجمته) . وجدير بالذكر أن إليوت ذاته قد نشر ـ بعد ذلك بسنوات كلمة بلا توقيع فى مجلته " ذا كرايتريون " (المعيار ، أكتوبر ١٩٣٢ ، ص ١٦٧) وهى فيما يبدو لأحد أصحاب الكيمياء أو العارفين بها توضح خطأ هذه النتيجة وافتقارها إلى الدقة (انظر إلى أمانة هؤلاء القوم وشجاعتهم الأدبية !) ويبدو أن نقاد الأدب ـ من إليوت إلى حمودة ـ قوم لايعول عليهم فى شئون الكيمياء غير العضوية!

وأخالفه حين يكتب : " كان فرويد قد تتبع سلوك إيما بطلة رواية فلوبير الشهيرة " مدام بوفارى" (ص ١٧١) . ويضيف حمودة أنها عندما كانت فى الثانية عشرة من عمرها دخلت أحد المحال التجارية ووجهت فجأة بعاملين يضحكان فاندفعت تجرى هاربة فى ذعر. وعندما كانت فى الثامنة من عمرها لمس صاحب أحد المحلات موضع العفة منها . إن الكاتب يخلط هنا بين بطلة فلوبير ـ ولم يذكرها فرويد بخير ولاشر ـ وبين إيمى فون وهى واحدة من مريضات فرويد وقعت لها هذه الخبرات الصادمة فى طفولتها (انظر مقالة د. عدنان حب الله ، " نشأة التحليل النفسى" ، مجلة " الفكر العربى المعاصر " (بيروت) نيسان ١٩٨١ ، ص ٣٥) . قد كانت إما بوفارى قبل زواجها ـ علم الله ـ ربة خدر طاهرة الذيل سالمة العرض لاتعدو ذنوبها أن تجاوز أحلاما إيروطيقية ـ مما يدور بأخلاد البنات فى كل زمان ومكان لاتخرج عن حد الخيال ! وهاهى ذى رواية فلوبير أمامنا ـ بالفرنسية والإنجليزية والعربية ـ فليستخرج منها الدكتور حمودة هاتين الواقعتين اللتين ينسبهما إلى البطلة !

للمرء أن يخالف حمودة فى هذا كله أو سواه ، ولكن تبقى حقيقة مؤداها أن كتابه (بحملته على " النظرية " التى هى فى الحقيقة كما يقول " لانظرية " وسعيه إلى إعادة إقرار سلطة النص وإحلالها محل سلطة القارئ ، والنص هنا يعنى القدرة على " تحقيق دلالة وإنتاج معنى "(ص ٥٤) من علامات الطريق فى تاريخ النقد الأدبى فى مصر . سيذكره مؤرخو المستقبل جنبا إلى جنب مع وسيلة المرصفى الأدبية ، وديوان العقاد والمازنى فى الأدب والنقد (وهو أثر نفيس يدهشنى عدم تذوق حموده له) وحديث أربعاء طه حسين ، وثورة الأدب عند هيكل ، وفن القول عند أمين الخولى ، وحصاد هشيم المازنى ، وصور على أدهم الأدبية ، وخطوات يحيى حقى فى النقد ، وميزان مندور الجديد ، وما الأدب لرشاد رشدى ، وفى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ودراسات محمد مصطفى بدوى فى الشعر والمسرح ، ومرايا جابر عصفور المتجاورة ، وقراءة محمود الربيعى للرواية ، وبعض كتابات عبد القادر القط وزكى نجيب محمود ولويس عوض وغنيمى هلال وعلى الراعى وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل ومصطفى ناصف وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب وأحمد درويش وفاروق عبد القادر ، فضلا عن النقد الأدبى رفيع المستوى لعدد من كبار مبدعينا : صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وإدوارد الخراط (وهو عندى أعظم المحدثين جميعا إبداعا ونقدا) ويوسف الشارونى ونعيم عطية وشفيق مقار وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وحلمى سالم ، فضلا عن تلك النخبة الممتازة من الناقدات : لطيفة الزيات وفريال غزول وهدى وصفى وسيزا قاسم واعتدال عثمان ورضوى عاشور وفريدة النقاش ، ومكان عبد العزيز حموده ، فى هذه الصحبة الكريمة من النقاد ، راسخ كفلته له ثلاثيته وماسبقها من أعمال عن نقد كروتشى ، والمسرح السياسى الأمريكى ، ومسرح رشاد رشدى .



جماليات الخيانة فى بيت برناردا ألبا !

مايسة زكى

حملنى " غطر البنات " ، هذا العرض الذى رأيته مؤخراً لجماعة المسرح البديل على مسرح الجيزويت بالإسكندرية الجميلة ، ومن إخراج الفنان المسرحى محمود أبو دومة ، إلى الوقوف على أعتاب ممرين عتيقين . الممر الأول يعود إلى النصف الأول من القرن العشرين حيث حياة الشاعر الأسبانى الحميم فريدريكو جارسيا لوركا ، والتى تتوقف عام ١٩٣٦ ، وكان على أن أسير إلى منتهاه حتى ألم إلماماً طازجاً بثلاثيته المأساوية الخاصة جداً : عرس الدم ، يرما ، بيت برنلردا ألبا . أما الممر الثانى فيفضى إلى عام ١٩٨٩ حيث ثلاثية محمود أبو دومة الخاصة جداً فى أسلوبها أيضا : جاءوا إلينا غرقى ، البئر ، رقصة العقارب ، الثلاثية الأولى والأخيرة التى نشرها . وأراه عتيقا أيضا – هذا الممر – من حيث موقعه من عمرى ، معاصرتى لأيام صدور تلك الثلاثية . كما أن التاريخين ينتميان إلى قرن ماض !.

فرغم أن بطاقة العرض أنيقة التصميم - كالعادة - تشير إلى أنه مأخوذ عن " بيت برناردا ألبا " ، إلا أن العرض يفصح عن طموح خطاب الشاعر نفسه فى كليته الفنية مستوحياً لمحات ومذاقات من ثلاثيته الأشهر.

وكذلك رغم أن محمود أبا دومة توقف عن نشر أعماله ، إلا أن هذا الفنان المسرحى يواصل

فعل الكتابة المسرحية متوارياً خلف عدد من الكتاب العالميين العلامات الذين أخرج لهم بالثغر ، ومتقنعاً بمسرحياتهم الشهيرة . وإذا كانت الترجمة تعد خيانة للنص الأصلى ، وتتفاوت درجاتها ، حيث يقدم المترجم الخائن أعذاراً لغوية وثقافية ، فإنه يبدو فى حالة أبى دومة أن الكتابة المتسللة أو المستلهمة هى خيانة ضرورية للقاء ذاته المبدعة ولقاء ذات الآخر - فى هذه الحالة لوركا - فى نفس ذات اللحظة الإبداعية .

وبيت ألبا عند أبى دومة يحتل المربع المقابل للجمهور تماماً . وحدة واحدة متصلة من البناء حيث تتوسط الأم عمق المشهد لا تبرحه ، متشحة بالسواد الكامل ثوباً ممتداً متصلاً - أيضا - يخفى مصدر استطالتها بحيث تكون كلاً متسلطاً قائماً كتمثال . ويجاورها يميناً ويساراً ، ويسدل عليهما ستار أسود تلاً شافاً مربعان مطفآن لاتتبينهما كحجرتين للبنات إلا عند إضاءتهما فى مشهد وحيد يدخلن فيه لفراشهن . ويحتل سطح سقف حجرة الأم أفقيا ثلاثى الغجر الذى استنبطه أبو دومة من عالم لوركا . وفى أقصى اليمين يتصل التكوين بسلم ، وعن يسار يتصل بمحبس الجدة ماريا خوسيفا.

لاتبرح الأم موقعها أبداً ، لذلك تحس بوجودها حتى وإن غابت فى الإعتام ، كما لاتبرح الجدة محبسها أبداً حيث تطل من نافذة مقوسة ،.وهو الشكل الذى يتردد فى رسومات لوركا لنوافذ غرناطة. والجانبان على شكل سياج أنيق يحيط بصحن البيت الذى لاتكاد البنات تبرحه . المنظر يحوى البيت كله.

وإذا كان الشعر الغنائى يأخذ بلوركا ويغريه بجوهر التلاقى بين الشعر والدراما كما يتضح من (عرس الدم) و(يرما) ، فربما ظل الصراع بين الغنائى والدرامى ، والشعرى والمسرحى ، والحرية والنسق الدرامى الصارم يؤرق الشاعر الأسبانى وعصبره النقدى حتى وصل إلى منتهى ثلاثيته " بيت برناردا ألبا " حيث خطته الدرامية المتقشفة ، والاقتصاد فى الكلمات ، وفردية شخوصه ، وسرعة الحوار ، وحشد لحظات الصراع وتصاعده ، كل ذلك يبلور ميله إلى تقليم غنائيته لمصلحة قيم الشعر الدرامى ، وكما يدل تدرج ثلاثيته ، وصولاً إلى دراما واقعية ذات بعد شعرى . لكن أخا الشاعر ، فرنشيسكو جارسيا لوركا ، فى مقدمته المهمة لهذه الثلاثية يتساءل عما إذا كان " فريدريكو نفسه لم يفرط فى المبالغة فى ميله إلى تنقية هذه الدراما من العناصر الغنائية ".

ويعيد أبو دومة صياغة " بيت ألبا " بروح " عرس الدم " و" يرما " حيث تتكامل الدراما والشعر ، ويمنح نفسه مجدداً لغريزته الغنائية - أبو دومة ولوركا! - منمياً الإيقاع الموسيقى داخل العرض.
تحمل هذه الفواصل ذات الطبيعة الغنائية رائحة أشواق وصور لوركاوية متلاحقة ومفردات من

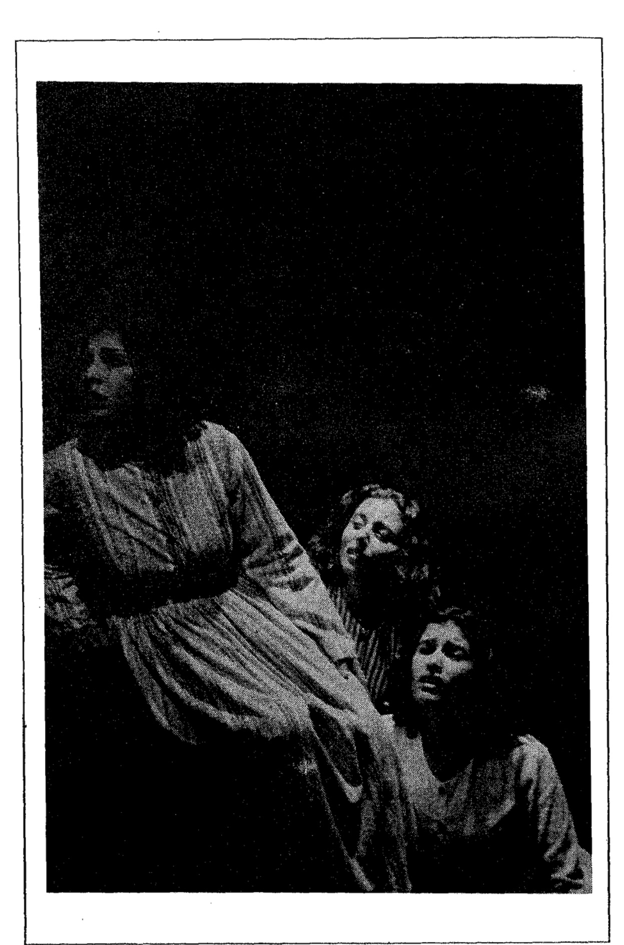
الطبيعة الحاضرة بقوة فى شعره وثلاثيته ، وتتوزع على ثلاثى الغجر . ويهيمن خطاب الموت والموتى منذ اللحظة الأولى ، ويلح ، بحيث يخيم جو " عرس الدم " المترقب للموت ، المشوق للقربان القادم على المسرحية. ويستحدث أبو دومة مقطعاً لانجوستياس ، البنت الكبرى ، الأكثر قبحاً ومالاً ، والتى على وشك الفوز - لهذا السبب الأخير - ببيبى ال رمانو أجمل رجال البلدة ، وذلك حين تشك الإبرة إصبعها وهى منهمكة - كالأخريات - فى شغل الإبرة المتصل فى دائرة صغيرة مشدودة ، تكاد تكون رمزية :

" أنا عارفة إن الدم على فستان الفرح فال وحش ، الغجر بيقولوا كده ، اللى يسيل دمها على فستان فرحها عمرها ماتلبسه ، بس أنا برضه هالبسه حتى لو سال دمى كله على الفستان هالبسه ، حتى لو ساعة واحدة .."

وتخرج فى النهاية علينا وعلى ردائها بقعة دم حقاً ، ولكنها ليست أنجوستياس ، بل أديلا ، البنت الصغرى ، بقعة الدم على ردائها اليومى بالضبط حيث تتوقع تألق البطن الحامل بالطفل القادم ، وفى توافق مع قصة بائعة العطر التى ولدت سفاحاً . يخرج الدم السجين الذى يتحول إلى سم إن لم تلد المرأة كما تصفه يرما فى مسرحيتها . هكذا يخرج الدم / السم بروح أديلا قرباناً للموت . يغير أبو دومة كيفية الموت - لا شنقاً كما فى بيت ألبا / لوركا - ليستكمل صورة الدم اللوركاوى !.

يكثف أبو دومة بذلك الشعور بالعرس الواحد الممتد فى الجسد الواحد . فهن يترقبن عرس الكبرى ، لكن التى تنال الرجل وتنال الدم هى الصغرى . ويستلهم قول إحداهن فى بيت ألبا / لوركا عندما تقول : " مايحدث لإحدانا يحدث لنا جميعاً " فيحولهن - أربعاً لاخمساً كما عند لوركا - إلى كورالية حركية صوتية ، فتخرج البنات - جميعهن - قطعة بيضاء من التل ، مما قد يصلح طرحة فى عرس من بين أزرار أرديتهن - وكأن تلك القطعة هى التى تنفخ النصف الأسفل من الرداء – ملطخة ببقعة دم مماثلة تلخص بقوة الإيحاء الرمزى محنة العذرية والشرف ، والتى نجد لها أصداء لاتقل إلحاحاً على لسان يرما وعروس عرس الدم أيضا . كما لاتفوت صعيدياً مثل أبى دومة ، وإن استوطن الإسكندرية.

بل إن صورة الأثداء الرملية الواردة فى مسرحية " يرما " تتحول إلى الصورة الحاكمة لملابس البنات الأربع والتى توحد بينهن . فالبنات يرتدين فساتين باهتة اللون مغلقة الصدر ذات أكمام طويلة ومرتفعة الوسط المكشكش مما يضخم الصدر والجزء السفلى كأنهن منتفخات من الحرمان من التحقق .. جسد رملى منتفخ ، كأنهن أربع يرمات رمليات الأثداء والبطون . فينسحب عذاب الأمومة المحبطة المجهضة على البنات العذراوات والعمر يتقدم بهن . ولاينفى فى ذات الوقت



انتفاخهن بالرغبة المكبوتة البعيدة المنال . وبذلك يغزل على نحو بصرى استعارى تشوق المرأة للحب وللأمومة فى ثوب واحد !

يكشف عن قراءة عميقة لأدق تفاصيل وصور الثلاثية اللوركاوية ، ويشبع العرض بطاقة رمزية تفعل بالحداد مافعلته بالعرس . فالحداد ممتد - أيضا - من موت الأب إلى موت الابنة الذى هو فى النهاية موت كلى شامل ، الموت لذاته ، حتى إن العرض يبدأ بمرثية الغجر للراحل ، وكأنه الشاعر لوركا ، لا الأب الذى هو محل شك كبير فى نبله وسلوكه فى ثنايا نص العرض ، بل وسيرته مثار سخرية المربية لابونثيا . كأنه بهذا الأسلوب يحاكى ويزاوج بين شاشتى العرض المتقابلتين لفيلمى " بيت برناردا ألبا " و" موت شاعر " عن قصة حياة لوركا ، واللتين تتوسطان معرض لوركا فى البهو المؤدى إلى المسرح.

يبدأ العرض بمرثية نبيلة للراحل ، ومستلهماً الإلحاح على الحوائط المشبعة بأسرار الناس وحياتهم وذكراهم المنحوتة فى بيت ألبا / لوركا وتبخرها بعد الموت :

لا الورد بقى يعرفك ولا شجر الزتون

ولا الغيم يعرفك ولا الحيطان عرفتك

ولا ريحة البيوت عرفتك

وبذلك يحقق هذا التماهى فى شخص الراحل ماجاء فى مقدمة أخى لوركا تأكيداً على الوحدة التى تكاد تكون غريزية لدى لوركا بين الشعر والدراما :" إنه انسجام يتوحد مع الكيان الحى للشاعر".

صحيح أن أبا دومة يستحضر الوجود الغجرى الذى يمثل قمة قيم الرجولة والحرية وأسرار العشق لدى لوركا ، وهو الذى يميل فى بيت ألبا إلى إخفائه ومناجاته باعتباره قوى خفية يتجمع فيها غموض وارتباط نداءى الحياة والموت فى ذات الوقت . ونجد ظلاً من هذا الاتجاه فى غياب مناط رغبتهن جميعاً ، بيبى ال رومانو ، عن خشبة المسرح طوال العرض .. وهو ليس من الغجر بالتأكيد وفقاً لمواصفاته المروية ، لكن لاتستطيع أن تتصور أنه ليس منهم !.

إلا أن أبا دومة يوظف حضورهم بثراء دلالى شعرى يحقق ذات غرض الغياب ، ويقتنص بهم جوهر الرؤية اللوركاوية.

بعد البرولوج المرثية تقول المربية لابونثيا : " يوم الأربع بليل بينزل ملاك الموت ويحط علامات على الناس اللى اختارهم . إمبارح نزل الملاك هنا وحط علامة على كتف أنطونيو ماريا بينا فيدس " .. وينتهى العرض بقولها : " يوم الأربع بليل بينزل ملاك الموت .. النهارده نزل حط علامة على أديلا .." وفى المرة الوحيدة التى يقفز فيها أحدهم من السطح ، هذا السطح الذى يشار إليه فى

النص الاصلى بيت ألبا / لوركا بحياة المجون وسوء السمعة ممن لاتستطعن تسلقه أو استنشاقه ، يهبط إلى قلب البيت بعد رقصة تعبيرية رباعية مجمومة للبنات تقودها حركة أنوفهن وهى تتشمم رائحة نفاذة ، حتى يستبد بك السؤال : أهو عطر البنات أم الرجال (!) وتزداد الحمى الحركية مركزة فى الرأس ، وكأن الأشواق والعذابات تتأجج فى منابت الشعور حتى يسقطن مغشيا عليهن.

ينثر الغجرى عندئذ أوراق الورد عليهن ، وكأنه مسهن جميعاً ، حلمهن جميعاً . ويتلكأ عند الصغرى ويغطيها بشال مشبع بدرجات من الحمرة الوردية وعندما يسود الصمت البيت ويتعمق بعد مروره الخاطف كطيف إلى موقعه العلوى تدخل لابونثيا وتسحب الشال متوجسة : يجمع توجسها المكتوم بين مخافة انتهاك العذرية ومس الشرف والتطير من عواقبهما.

فى هذه اللحظات تتكاثف الرؤية الشعرية المفارقة للدراما. فالغجرى يصطفى أديلا اصطفاء العشق الموت. فهو ليس العاشق وحده وليست الليلة ليلة عشق وحدها ، ولكنه ملاك الموت أيضا وليلة زفافها إليه .. ربما . يتصل الدمان مرة أخرى ، دم الحياة ودم الموت ، فى جو مشبع بلون الحلم ومتصل بالروح !

من كلمات الغجر فى مقطع يحوم حول هذا المشهد :" من بين كل المواجع مش قادر أنسى حلم واحد كان الموت فيه بيضحك ".

والورد عند لوركا لايكاد ينبئ بالتفتح وأول الأشياء حتى يقتلع القلب من مصير الذبول . نجده فى العرس ونجده فى الجنازة .. هكذا الورد حتى بدون لوركا!

ففى عرس الدم يتوسل أحد الحطابين فى الغابة إلى القمر الذى يستدفئ فى الفصل الأخير بشهوة الموت ، لا بالعشق فى مطاردته للعروس وليوناردو الهاربين :

أيها الموت الوحيد!

الموت بين الأوراق التى جفت

لاتنثر ورداً فوق الزفاف

فهل ألقى الغجرى فى بيت ألبا / أبى دومة بورد الزفاف أم دفن بورد الموت . أو فلنسأل السؤال بمفردات أخرى : أى زفاف ؟!

يجيد أبو دومة فى هذا العرض إنشاء هذا التوتر الحابس للأنفاس من التصاق الموت بالحياة بصوره ومفرداته الرمزية المفارقة ، المفارقة التى هى جوهر لقاء الشعر بالدراما ، وجوهر مدخل لوركا إلى عالم المسرح.

وينتاب الغجر أكثر من حالة تعبيرية . ففى المشهد الأول يستلهم شخصية الموت أو الشحاذة

العجوز فى عرس الدم ، وولع لوزكا بالأقنعة فى يرما وغيرها والفكاهة التى قد تنبع منها ، ليرتدى الثلاثة وجوها بيضاء توحى بهيمنة عالم الموت على عالم بين برناردا ألبا ، لكن إيماءات القناع الأبيض الذى تحيطه عباءات سوداء قد تحدث أثراً فكاهياً ، خاصة وهى تتابع عالم الأحياء فى تعليقه على تقاليد تشييع الموتى وتلقى العزاء وغيره ، وتشوبها سخرية من أقوال برناردا.

وإذا كان القمر الذى يقترب فى شهوته للدم واستدفائه بالموت من مصاصى الدماء يظهر فى عرس الدم أيضاً على هيئة حطاب شاب ذى وجه أبيض ، ويقول فى قصيدته الإغوائية :

يشرع القمر سكيناً

بلا قيد فى الهواء

ولأن خطرها ثقيل الأمد

يتوق حنينا لنزف الدم

فليس بغريب أن يكون مشهد الختام لثلاثى الغجر هو المشهد الذى يتراسل ويتزامن مع تكوين البنات الثلاث فى التفافهن حول أديلا التى دخلت إلى صحن البيت وتهاوت ببطء بدمها بينهن ، وبلا أداة قتل ، يحيط الغجر بالدمية ، وبين يد أحدهم ويد الدمية تتحرك السكين . لاتدرى على وجه اليقين من الطاعن ، لينتهى المشهد بعد هذا الصراع بالتفاف الغجر حول الدمية فى تشكيل يحاكى مشهد صحن البيت للبنات ينكفئن عليها فى حزن وأسى كتلة واحدة مطعونة .. كتلتين . يتوازى المشهدان رأسياً . مرة أخرى مفارقة الرجل العشق والرجل الموت ، وهو تشكيل بصرى استخرج بقوة مفارقة رئيسية غائرة فى البنية الدرامية لـ " بيت برناردا ألبا " وكما أبدع لوركا من قبل مفارقة القمر العشق والقمر الدم .. فى (عرس الدم)

كنت أظن أن لمر لوركا فى علاقته بعطر البنات منتهى ، لكن شهوة الاستغراق فى عمق استيحاء أبى دومة لعالم لوركا استبدت بى ، والتراسلات لفظاً وصورة وحركة ، وآليات الاختزان والتحويل من عنصر مسرحى لآخر متعتى الأثيرة . وعلى أن أعود قبل أن يذهبنى هذا المر . خاصة أن ممر ثلاثية أبى دومة ومشواره المسرحى فى علاقته بـ " عطر البنات " ليس أقل عماراً.

وليس تقليم حدة الفردية فى " عطر البنات " . فقد حولهن إلى مايشبه الكورس تتوحد حركته ، وغالبا ماتواجه الجمهور سواء جلوساً يشغلن الإبرة أو جالسات على السلم أو تجمعهن حركة تعبيرية متقدة ، وتتوزع عليهن الكلمات ، لايتبادلنها بل يسردنها . ولايتعارض ذلك مع حرصه على إنشاء تاريخ عاطفى خاص لكل منهن . فبالإمكان أن تلغى الأسماء ويتحولن إلى امرأة (١) ،(٢)،(٣)،(٤) وهو مايؤدى فى النهاية إلى الإحساس بمحنة المرأة الواحدة والعرس الواحد والموت الواحد . ولايعتمد تنامى الدراما فى العرض نحو ذروتها على حدة التنافر بينهن والأحداث

الصغيرة التى تشعل التوتر ، بل على قوة الدفع الشعرى والإيحاء الرمزى ، وإيقاع "الزمن المشهدى الواحد تلو الآخر . وكلها خواص درامية تعود إلى أسلوب " جاءوا إلينا غرقى " و" البئر". بل إن عشق أبى دومة للعنصر الملحمى السردى جعله يحول المربية - الواحدة عنده - إلى راو خاص جداً يبدأ ويتخلل وينهى العرض . يتراوح صوت عواطف إبراهيم - كما صوت الكتابة الجديدة - بين التقرير والفكاهة الصارخة والشاعرية الحزينة . بدأ أبو دومة حياته المسرحية بالجمع بين هذين المذاقين اللذين قد يستعصيان على مؤلف آخر ، وهما الملحمى والرمزى والشاعرى . لمحات من هذا وعناصر من ذلك . لاتجدهما إلا عند موهبة أصيلة .. تتخطى الاتجاهات المسرحية . وأنا أعيد قراءتهما بعد هذه السنوات أجدهما أكثر جمالا وتفرداً.

وفى السنوات التالية للمجموعة ازداد المنحنى التغييرى سواء فى الإفراط فى الشحنة الشاعرية فى الكتابة فيما اطلعت عليه من أعمال غير منشورة أو فيما انعكس فى رغبته كمخرج فى استخلاص أعمق وأعنف المشاعر التمثيلية التى قد تشرف على المبالغة.

فى تلك الفترة كان أجمل مارأيت لمحمود أبى دومة إخراجه فى مركز الإبداع بالثغر - قصر ثقافة الشاطبى آنذاك - مسرحية " مارصادا " لبيتر فايس عام ١٩٩٦ ، وذلك لسبب أراه اليوم ناصعاً . إنها المسرحية التى استطاعت - بما لها من تفرد إبداعى - أن تستوعب هذه النغمات المتعددة التى باتت تستحوذ على هذا الفنان المسرحى ، فأمكنه العزف بها ومعها بصورة مركبة وثرية . ماقد يتنافر فى نصوص أخرى عند إخراجها مسرحياً بات مصدراً للمتعة البوليدرامية ، إذا استعرنا التعبير الموسيقى . وكان أن شاهدت له فى العام الماضى عرض " جوه قلبى" صور وخيالات من حياة ، وأعمال ستريندبرج . اعتمد فيه ، فى شكل مسرحى جديد عليه ، على توقيع الكلمات توقيعاً موسيقياً مع الحركة الشعرية المقتصدة والتمويه بالقناع الأبيض فى إيحاءاته المختلفة مابين الموت والتنكر والتقنع والاختفاء .. درجات مستعصية ، مع صور مسرحية لها أثر الصورة الشعرية البليغة.

ويمتد هذا الخط الأخير إلى قلب عرضنا هذا " عطر البنات " حتى إنه يعود بالحركة - حركة البنات خاصة – إلى الحركة المسرحية كما رآها " مالا رميه " للمسرح الرمزى حيث تكتسب طابع الحركة الطقسية ولاتتم إلا فى حدود الضرورة القصوى . وهو ماجعل كسر هذا النسق كسراً بسيطاً كفيلاً بالإحساس أننا على مشارف ثورة ، ومما يجعل صوت الأم الثابت للممثلة " عارفة عبد الرسول " ، تلك التى لاتتحرك ، قوى التأثير إلى الحد الذى يخمدها ، ويحول دون استكمال الخطوة الواحدة المغايرة بمجرد النطق.

ومع رهافة هذا الاتجاه فى رحلة أبى دومة المسرحية والذى يتصل اتصالا حميماً مع أدائه

اللغوى فى مجموعته الأولى يضيف هذا العام فى عرض " عطر البنات " الطاقة الرمزية الموحية فى استخدام أبسط الموتيفات البصرية . فليس جديدا عليه منذ مجموعته الأولى الصورة المحورية المفارقة التى تتحول بين ثنايا النص فى المدلول والإيحاء ، ويزدوج معناها ويتضاعف . لكن اللفظ المكتوب كان الوسيلة التى تكون شفرة الأسطورة والحلم . فى هذا العرض: الطرحة السوداء المرفوعة أعلى الرأس مع حركة توقيعية بطيئة سائرة لرباعى البنات تشير للجنازة والحداد ، لكنها تظلل العرس القادم أيضا ، خاصة وقد كانت العروس ترتدى الأسود فى العرس الأسبانى ، كما تتراسل مع التل الأبيض المدمى السابق الإشارة إليه فى مشهد آخر . الريش الذى ينثره الغجر فوق البنات من منفضة يسخرون فيها من عمل البيت الرتيب فى لحظة مسرحية سابقة ، ويسقط برداً وندفاً ترطب انتظارهن فيتلقفنها بفرح ، لكنها تتراسل فى ألم مع نهاية فاصل الغجر :

".... والأحلام كنسها الهوا زى ورق الخريف " . المربية التى تنفض البنات ـ هى الأخرى ـ باعتياد كأنهن قطع الأثاث التى تملكها برناردا كما قالت فى بداية روايتها . كما أنها بإيقاع متقارب تنفض ببطء أسيان الغطاء الوردى عن الصغرى ، وتسحب طرف الثوب الأسود الذى يغطى قدم برناردا ، أخيراً وفى نهاية العرض ، لتكشف عن عجزها الذى سترته طويلاً ، كرسى المقعدين الحديدى . كشف المستور الذى يسبب لهذه المربية ألماً هلوعاً صامتاً ، رغم كل حنقها وفكاهتها اللاذعة ضد برناردا وأوهامها ، وتمردها المكبوت.

وكذا الورد وكذا الأقنعة والدمية والسكين كما سبق وأشرنا.

وقد يسئ طول التأمل إلى العمل الفنى ، ويظن القارئ أنه إن لم يسبق له عبور الممرين فلن يصل إلى قلب البيت . هكذا تصف مربية أبى دومة البيت : " البيت له باب واحد رئيسى و٣ مفاتيح ، وباب تانى خلفى و٣ أوض ، وممرين ، و٨ شبابيك واسطبل خيل ومطبخ . ورا هنا فيه أوضة كانت زمان مطحنة ودلوقت بقت سجن محبوسة فيه أم برناردا ماريا خوسيفا ".

لكن البيت الذى بناه أبو دومة مسرحياً مع ريمون قدرى ومصطفى سعد ، وكما سبق ووصفته يكشف لك كل المناطق فى وحدة واحدة متزامنة. وعلى براح البناية فإنه ينفى فكرة الخروج عن البيت بصريا . فنص لوركا يعج بالخروج والدخول والحركة الدرامية الدائبة والأحاديث الثنائية ، لكن عند أبى دومة الإحساس بحضور الجميع وبأنفاسهم ـ حتى لو اختفوا للحظات أو أعتمت مناطقهم ـ طاغ . لاخروج . ومن سلاسة التنقل بين مواقع البيت لاتكاد تلحظ . لا حاجة بك لعبور الممرين والمطحنة على يسارك !..

إن المذهل فى عرض" عطر البنات " هو قدرته على الوصول بهذه الاتجاهات التى توزعت الفنان المسرحى على مدى سنوات إلى حالة من الانسجام الذى حول المشهد المسرحى إلى

تقاطعات فى المكان والزمان بحيث يتحدد أثر كل عنصر بعلاقاته الجماعية بباقى العناصر فيما قبل وفيما بعد ، وفيما جاور وفيما علا ، وفى ذات الوقت! فتعليق المربية على السلم أو أرض البيت يؤازره مراقبة الغجر من عل ، على السطح ، وثبات الأم فى موقعها المهيمن بصوتها السادر فى انتظام قوته لايشوبه تغير يتناقض مع تنوع لحظات المربية صوتا وحركة . والمناجاة الغنائية الموحية لثلاثى الغجر تدفع بجلسات البنات من السرد الواقعى إلى تاريخهن الوجدانى إلى خلخلة الواقع بمفردات الرمز البصرية وطيران اللفظ فى فضاء عطر الليل الذى تستنشقه البنات كلمة فحركة شعرية وصولاً إلى الحلم السريالى المخيف للنمل يلتهم البنات وبيتهن ، وزحف النمل من الصور الخاصة بقاموس أبى دومة . جميعهن رأينه ، ويصفنه فى المرة الوحيدة التى جلسن فيها على السلم مذعورات ، المرة الوحيدة التى أتيح لهن أن ينظرن من الخارج على بيتهن .. داخله ... حيث يتآكل عمرهن فى المشاهد السابقة.

فى وسط هذا التكوين المحكم يأتى العنصر الأكثر مفاجأة حيث ماريا خوسيفا رجلاً - سعيد قابيل - يرتدى شعراً مستعاراً . يحتويه كمفردة واقعية داخل البيت . يكشفه - بالدرجة الأولى - صوته الصادر من النافذة

. عنصر قادم من الكوميديا الأكثر بدائية وارتجالاً ليهدد ويزعزع صرامة التوزيع الدرامى للمواقع المسرحية وشبه ثباتها بما فيها موقع الجدة . يـ / تشارك فى إثارة الفكاهة بالتعليقات الصارخة مع الجانب الفاضح من المربية كما بدت فى مقطع صلاة برناردا لزوجها - والذى يبتكره أبو دومة - حيث تكشف المربية بعد كل دعوة تدعوها الزوجة واحدة من مخازى الزوج المرحوم . يتآزر فى هذا السياق الصوتان ، صوت الجدة وصوت المربية . ويحقق هذا الوجود الملتبس للجدة فى جرأة أقواله نقداً لاذعاً لصرامة نظام الحكم / التقاليد / الموروث الذى تمثله الأم ، ويأتى من رؤية مخالفة تماماً للعالم : " كفاية بقى ، افتحوا الباب ، أنا عاوزة أشوف الدنيا تانى ". يتقاطع هنا الصوتان ، صوت الجدة وصوت الأم . لكن لأن هذه الجدة المصنوعة رهينة محبسها أبداً يتحول هذا التأثير الهزلى البسيط إلى تأثير مسرحى حروتسكى يوحى برعب المصير الذى ينتظر البنات . لايقل رعباً عن النمل والموت. يضاعف من هذا التأثير أن البنات لاتتداخل معها فى حوار تقريباً ، كأنها حقاً فى حجرة المطحنة القديمة تهذى خلف البيت.

سيساعدك فى هذا الصدد أن تكون خارج ممر لوركا . فرغم إعجابى الشديد بالفكر المسرحى الذى ولد هذا البناء الفنى للعرض ، افتقدت ماريا خوسيفا / لوركا بدخولها وخروجها النادرين .. وورودها وأشواقها البعيدة.

كما افتقدت حرارة الأداء الحركى للغجر رغم هارمونية الأداء الصوتى لخالد رأفت ومحمد

الهجرسى ومحمد عبد القادر . على الأقل كان نزول أحدهم إلى البنات فى مشهد الحلم والورد المنثور يستدعى طاقة حسية مشعة فى الحركة والإيماءات المقتصدة التى صممها أبو دومة حتى تتجسد صورة الدم المحورية وشهوتا العشق والموت ، وحتى لانتصور أن العرض ينفى تماماً جماليات الحسية المسرحية عن هذه الأشواق الدرامية المفعمة ، ولو فى أضيق الحدود.

كما افتقدت أحيانا جماليات التوافق الصوتى بين رباعى البنات الموهوب : ناريمان بركات وشاهيناز القماش وشيماء الدقى ومنى رءوف وهو مايرجع ربما لرغبة المخرج – وهو معلم أيضاً ـ فى الدفع بطاقات شابة إلى قلب المسرح.

إلا أنه اعتمد بقوة على تمكن ورسوخ كل من عواطف إبراهيم وعارفة عبد الرسول ، وخفة وثوب أداء سعيد قابيل فيما بينهما.

***

أثمرت هذه الخيانة المشروعة التى حللها كتاب الجمال عن ثمرتين تجمعهما مفارقة ، كأن الحس المفارق لاقبل له بمفارقة هذا السياق الإبداعى . الثمرة الأولى نص أصيل فى استيحائه وقوة إيحائه ، فى تثاقفه وإنشائه المبتكر ، جدير بالنشر إصداراً مستقلاً . أما الثمرة الثانية فهى عرض مسرحى إلى الدرجة التى يستعصى فيها فصل عناصره اللغوية والبصرية والموسيقية ، كأنه ممزوج حقاً من عطر البنات كما يصفه أبو دومة على لسان أديلا : " أنا كل ليلة باحس إن فيه عاصفة من العطر بتملى الجو كله ، ريحة مسك وريحان وصندل مخلوطة بفل وياسمين ونرجس . وساعات باشمها فى هدومى ، وساعات فى شعرى ، فى سريرى ، لكن باشمها أكثر فى هدوم النوم، ساعات بيتهيأ لى إن جسمى نفسه هو مصدر الريحة ، ريحة العطر ".

ترجمة

فى البحث عن بدائل إنسانية

تأليف : إريك فروم
ترجمة : وسام رجب

(١)
إلى أين ستتجه ؟

إن أخطارا تهدد العالم.. والولايات المتحدة بحرب نووية .. وباتساع الفجوة بين الأمم الغنية والأمم الفقيرة .. كل ذلك بسبب تحلل المدن الأمريكية .. والفشل فى تغيير أوضاع الفئات المتخلفة من الشعب الأمريكى .ومع هذا لانجد أى خطة أو عمل فعال لتغيير المجريات التى يمكن أن تؤدى إلى إنهيار المدنية أو ربما إلى الدمار الشامل للإنسان .

ومن المسلم به أيضا ظهور منظمة اجتماعية حديثة فى العالم الصناعى وعلى رأسه أمريكا ، وهى النمط الصناعى الكلى المنظم بيروقراطيا والذى تحول فيه البشر والآلات إلى أجزاء فى الآلة التى أسماها (لويس ممفورد) (بالالة الضخمة) فى تحليله الاجتماعى والثقافى الفنى .. وهذه الآلة الضخمة هى صورة المجتمع الحديث التى رسمها (الدوس

هكسلي) في روايته (عالم رائع جديد) .. وكذا فعل عدد من الكتاب مثل هرمان كان وبرزيزنسكي في وصفهما لمجتمع الثورة الصناعية الثانية ، وقد اختفى فيه الفرد وأصبح مغتربا تماما، ومبرمجا حسب قواعد الحد الأقصى للإنتاج . الحد الأقصى للاستهلاك والحد الأدنى للتفاعل . ونجد هذا المغترب يحاول التخفيف من وطأة مللّه بواسطة مختلف السلع الاستهلاكية بما فيها المخدرات والجنس ..

وبالإضافة لذلك فإن الامكانات الفسيولوجية والعصبية التى ينتج عنها تغيرات فى مشاعر الفرد ، والتلاعب بأفكاره من خلال أساليب مقترحة سوف تستخدم فى محاولة لتزويد تلك الآلة الضخمة بهذا الفرد المعد وظيفيا وكأنه جزء منها .

يبدو التغير الذى شكل الوجود الإنسانى فى هذا المجتمع المعاصر واهناً وضعيفاً عند مقارنته بذلك الذى حدث منذ مجتمع القرون الوسطى وحتى المجتمع الحديث ، كما تبدو التغيرات الثورية الناتجة عن الثورتين الفرنسية والروسية كليهما وكأنها حركات من التمرد بلا أى أهمية تاريخية.

ألا يرى هؤلاء الذين اعتبروا هذا التطور حتمياً أو ذا فائدة جوهرية حقيقة أن الإنسان لم يخلق ليكون (شيئاً) ، بل شيئا سلبيا وأن حالتى الشيزوفرينيا المزمنة والإحباط اللتين نرى بوادرهما الآن سوف يؤديان إما إلى إنفجار ذى عنف جنونى أو إلى انقراض مثل هذا المجتمع المفتقر إلى القدرة على الحياة والنماء.

إذن ما البدائل الممكنة للاختيار فيما بينها ؟

أول البدائل – الذى مازال مقبولاً عند الغالبية العظمى من الناس – هو أن ندع الأشياء تسير فى مسارها الطبيعى وأن نأمل فى الأفضل ، ويمكن لهذا البديل أن يجنبنا الأرق الليلى فى الوقت الحالى .. إلا أنه لن يغير مجريات الأحداث التى ستتجه نحو تطور مأساوى.

البديل الثانى هو مايمكن تسميته (بالبديل الماوى) ، غير أنك لاتستطيع الجزم بأن هؤلاء الذين يظنون أنفسهم ماويين سوف يطرحون الأفكار والأهداف بنفس صدق وإخلاص القادة الصينيين ، هذا البديل نابع من مقدمة منطقية مؤداها أن النظام متجه نحو كارثة محققة إذ لايمكن لأى نوع من الإصلاح أن يغير مساراته، والفرصة الوحيدة لتجنب هذه الكارثة هى تغيير النظام فى حد ذاته، الأمر الذى لن يحدث إلا بقيام ثورة ذات نطاق عالمى ، بمعنى أنه عندما تنقلب كل الدول المتخلفة لتقف ضد الدول الصناعية وخصوصاً الولايات المتحدة ، فسوف تكون قادرة على الإطاحة بهذا النظام .. بالضبط مثلما أطاح فلاحو الصين بحكام

مدنهم.

ونجد فى البديل الثانى هذا قدراً من الجرأة والمنطق لايمكن إنكاره إلا أن به مصادر يأس ممزوجة إلى حد كبير بالرومانسية والتكلف والمغامرة ، فالهجوم العام على الولايات المتحدة يمكن أن ينتهى بتأسيس الفاشية داخل هذه الأمة وغالباً داخل الدول الصناعية الأخرى وكذا أغلب الدكتاتوريات المتحجرة فى باقى العالم ..ذلك أنه إذا وجدت الولايات المتحدة كيانها مخاطاً بخطر شديد فسوف تضطر للمخاطرة بخوض حرب نووية.. إلا إذا أطلق الصينيون أنفسهم العنان لمثل هذه الحرب.

لقد نسى مؤيدو هذا التصور أن المجتمع الأمريكى لم ينحل بعد، وأن أغلب الأمريكان من مختلف الأعمار ليس لديهم أدنى استعداد للسير فى طريق الدمار أو الفاشية . بل أنه لايوجد مايمكن أن يسمى بالموقف الثورى فى الولايات المتحدة إلا فى الفانتازيات الرومانسية عند عدد ضئيل جداً من الناس .. ومن ثم فان إستخدام الوسائل الثورية فى الأوضاع اللاثورية محض مغامرة وإدعاء.

هل يوجد بديل ثالث؟ أنا أؤمن بهذا .. ورغم ضآلته إلا أنه سيطرح نفسه لآخر مرة فى الوقت الحالى ، وسيظل هذا البديل قائما طالما لم يفقد المجتمع الأمريكى العناصر الأساسية للمجتمع الديمقراطى وطالما أن هناك فئة من الناس لم يتم إخصائهم عاطفياً ولم يتحولوا بعد إلى روبوتات ورجال منظمات داخل أمريكا .

عند الحديث عن البديل الثالث هذا فإن أول سؤال يجب أن نطرحه هو : ماحجم تلك الفئة التى لاتزال تحتفظ لنفسها بما يكفى من الإنسانية والجوهر الإنسانى والتقاليد الأمريكية على وجه الخصوص والتى يمكن مناشدتها عاطفياً وعقلياً؟

والسؤال هنا : هل يوجد عدد كبير من الأمريكيين سواء ـ المحافظين أو الراديكاليين ـ الذين يمكن أن تتحرك مشاعرهم لدرجة تدفعهم إلى حد الفعل ؟

أنا لا أزعم معرفة الإجابة على هذا السؤال ، ولا أظن أن أحدا يعرف إجابته .. ولكننى أعتقد من ملاحظاتى الخاصة أن هناك فرصة كبيرة لأن تكون هذه الفئة فى أمريكا ضخمة وجديرة بالإهتمام ، وليس المهم أن تكون على وعى كامل بالأخطار المحدقة وبدائل الحل ، بل المهم هو إحساسها بالحقيقة وقدرتها على إدراك ما يستعصى على مشاعرها.

إن السبب الذى يمكن أن يحرك المحافظين والراديكاليين على حد سواء والذين هم على دراية بأخطار مجتمع (الآلة الضخمة) يكمن فى أن هذا هو التهديد الأعمق الذى يمس المصالح الحيوية لكل هؤلاء الذين لم يغتربوا.

(٢)
ما لا يروق لى
فى المجتمع المعاصر

هناك عدة أشياء لا تروق لى فى المجتمع المعاصر .. لذا من الصعب - بل وليس من الضرورى - البدء بشكوى محددة .. حيث من الواضح تماماً أن كل تلك الأشياء التى لاتروق لى ماهى إلا أوجه متباينة لبنية المجتمع الصناعى الحديث .. والتى تشكل فى مجملها مجموعة أعراض تعود إلى نفس جذور بنية المجتمع الصناعى الرأسمالى والسوفيتى.

أول الأشياء التى لاتروق لى أن كل شئ وكل شخص تقريباً أصبح معروضاً للبيع ، فلم تعد السلع والخدمات هى المعروضة للبيع بل الأفكار والفن والكتب والأشخاص والقناعات والإحساس وحتى الإبتسامة تحولت كلها لسلع ، ولذا تحول الإنسان بكل قدراته وإمكانياته إلى سلعة.

نتيجة لهذا أصبح هناك قلة قليلة من البشر يمكن الوثوق بهم ، وأنا لا أقصد بالضرورة هذا المعنى الفج لعدم الأمانة فى العمل أو الخداع فى العلاقات الشخصية بل أقصد معنى أكثر عمقا :

كيف أثق اليوم فى شخص معروض للبيع غداً ؟ وكيف لى أن أعرف فى من يجب أن أثق؟ بالتأكيد لايوجد الكثير من الثقة ولكن مجرد محاولات لإستعادة الطمأنينة.

وبالطبع هذا يتماشى مع الرأى القائل بأنه لم تعد هناك قناعات إلا عند قلة قليلة من البشر، ولا أقصد بكلمة (قناعات) الفكرة التى تظل مركزية ويمكن تبديلها بسهولة بل أقصد وجهة النظر المتأصلة فى خلق الفرد وشخصيته الكلية وبالتالى تحفزه على الفعل.

وهناك نقطة أخرى وثيقة الصلة بما سبق .. وهى أن الجيل القديم معنى إلى حد كبير بإمتلاك شخصية محددة ومرتبطة بالنماذج التقليدية ومفتقرة للتكيف الناجح .. فى حين أن جيل الشباب لايمتلك أى شخصية على الإطلاق .. ولا أقصد بذلك أنهم عديمو الأمانة بل على العكس ، فأحد المباهج القليلة فى عالمنا الحديث أن جزءاً كبيراً من جيل الشباب يتسم بالأمانة ، ولكن ما أقصده حقاً هو أن هؤلاء الشباب يعيشون، عقلياً وعاطفياً دون ادخار شئ للمستقبل .. فهم يشبعون إحتياجاتهم على الفور .. ولاصبر لهم على التعلم وتحمل الإحباط ببساطة .. كما لا يوجد مركز بداخلهم ولا إحساس بالهوية فهم يعانون من التشكك فى أنفسهم وهويتهم وفى معنى الحياة.

وقال بعض علماء النفس عن هؤلاء الشباب المفتقرون للهوية أنهم أصحاب شخصية (بروتينية) متقلبة يجاهدون لأجل كل شئ وغير ملزمين بأى شئ . ولكن هذا أسلوب شاعرى للغاية فى مناقشة موضوع الإفتقار للهوية التى قال عنها B.F. skinner فى كتابه (هندسة الإنسان).. (أن كل إنسان يكون على ماهو عليه وفقاً لظروفه).

أيضاً لاتروق لى حالة الملل العام والإفتقار للبهجة .. فمعظم الناس يشعرون بالملل لأنهم ليسوا مهتمين بما يقومون به من عمل – ونظامنا الصناعى غير مهتم بعدم إهتمامهم بعملهم – لذا أصبح التطلع لمزيد من اللهو هو الحافز الوحيد والضرورى الذى يعوضهم عن ملل العمل .. ومع ذلك نجد أوقات الفرا غ واللهو مملة .. فكما تتحكم المؤسسات الصناعية فى أوقات العمل .. تتحكم أيضا التسلية الصناعية فى أوقات الفرا غ.

يبحث البشر عن الإثارة والمتعة بدلا من البهجة .. ويتطلعون إلى القوة والثروة وليس إلى التطور والنماء فهم يريدون إمتلاك الكثير ، وإستخدام الكثير بدلا من أن يكون جوهرهم هو الكثير .. لذا نجد إنجذابهم للموت ولكل ما هو آلى أقوى من إنجذابهم للحياة والعمليات الحية .. ولقد سميت الإنجذاب لكل ماهو غير حىّ بـ (النيكروفيليا) والانجذاب لكل ماهو حى بـ (البيوفيليا) مستخدما كلمات أونا مونو Miguel de unamuno.

وعلى الرغم من التركيز الشديد على المتع الحسية إلا أن مجتمعنا يفرز النيكروفيليا بدرجة أكبر من النيوفيليا (حب الحياة) وكل هذا يؤدى إلى الإحساس بملل فظيع يتم التعويض عنه سطحيا بمحفزات يجب أن تتغير باستمرار .. حيث أن هناك حقيقة بيولوجية تفيد بأن الحافز المتكرر السطحى يتحول آجلا أو عاجلا إلى حافز ممل ورتيب.

وأكثر مالا يروق لى ملخص فى تصوير الميثولوجيا الإغريقية (للعصر الحديدى) الذى عاصره الإغريق ، وتناوله الشاعر (Hesiod) هسيودوس فى قصيدته إيرجا Erga:

تزداد الأجيال سوءا كلما تعاقبت ،

وسيأتى وقت تتعاظم فيه شرورهم

.. حيث سيعبدون القوة

.. ويصبح بطشهم عدلا

.. ويكفون عن تبجيل الخير

وفى النهاية عندما لايغضب البشر من الآثام

أو يشعرون بالعار فى حضرة البؤس

.. فان زيوس سيدمرهم .

.. ومع ذلك هناك مايمكن حدوثه

.. إذا نهض عامة الشعب وأطاحوا بحكامهم الظالمين

ولا أستطيع أن أختتم حديثى دون أن أقول إننى بالرغم من هذا لست يائسا ، فنحن فى وسط مرحلة يمكن فيها للعديد من الناس أن يبدأوا فى التخلى عن أوهامهم. وكما قال ماركس ذات مرة (إن التخلى عن الأوهام هو الشرط الأساسى للتخلى عن الظروف التى تتطلب أوهاما).

(٣)

نبذة عن أونا مونو

البعض يؤمن بالإنسان وفي الإنسان ومن أجل الإنسان

*أومن أن وحدة الإنسان على نقيض الكائنات الحية الأخرى منبثقة من واقع أنه يمثل الحياة المدركة لذاتها ، فهو مدرك لنفسه ، ولمستقبله الذى هو الموت ، ولضآلته وعجزه ، وهو على دراية بالآخر كآخر ، والإنسان خاضع للطبيعة وقوانينها حتى لو تجاوزها بفكره.

* أومن أن الإنسان هو نتاج التطور الطبيعى الناشئ عن الصراع بين كونه سجين للطبيعة ومنعزل عنها ، وبين إحتياجه لإيجاد وحدة وتناغم معها.

* أومن أن طبيعة الإنسان هى تناقض متأصل فى ظروف الوجود الانسانى ، وهذا التناقض يتطلب البحث عن حلول تخلق بدورها متناقضات جديدة وبالتالى تحتاج إلى الاستمرار فى البحث عن حلول.

* أومن أن كل الحلول الخاصة بهذه التناقضات يمكنها بالفعل أن تفى بالشروط اللازمة لمساعدة الإنسان فى قهر إحساسه بالعزلة وتحقيق الإحساس بالتوافق والإتحاد والإنتماء .

* أومن أن فى كل الحلول الخاصة بهذه التناقضات يستطيع الإنسان أن يختار بين إحتمالين .. التقدم للأمام أو الارتداد للخلف ، هذه الاختيارات تترجم غالباً إلى أفعال محددة . تهدف إلى الارتداد أو إلى تطوير الإنسانية التى بداخل كل فرد منا .

* أومن أن البديل الأساسى للإنسان هو أن يختار بين الحياة والموت ، بين القدرة الإبداعية والعنف الهدام ، بين الواقع والخيال ، بين الموضوعية والتعصب ، بين الاستقلال والسيطرة.

* أومن أن المرء يمكنه أن ينسب للحياة دلالة الميلاد المستمر والتطور المتواصل .

* أومن أن المرء يمكنه أن ينسب للموت دلالة التكرار المستمر وتعطيل النمو.

* أومن أن اختيار الإنسان للحل الإرتدادى هو محاولة لإيجاد وحدة يحرر بها نفسه من وطأة الوحدة والشك ، ويشوه بها كل تلك الأشياء التى تجعل منه إنساناً وتعذبه.

والإتجاه الارتدادى يتجلى فى ثلاث ظواهر – مجتمعة أو منفصلة – وهى النيكروفيليا (حب الموت) – النرجسية – تكافل غشيان المحارم.

وتعنى النكروفيليا حب كل ماهو عنيف ومدمر ، الرغبة فى القتل ، عبادة القوة ، الانجذاب للموت والانتحار والسادية ، الرغبة فى تحويل كل ماهو عضوى إلى ماهو غير عضوى . والشخص النيكروفيللى يفتقد إلى الصفات الضرورية للإبداع . وفى ظل عجزه يجد أن التدمير سهل وبسيط لأنه يخدم صفة واحدة فقط ألا وهى القوة.

والنرجسية تعنى أن يكف المرء عن الإهتمام الحقيقى والأصيل بالعالم الخارجى ونجده بدلاً من ذلك يرتبط ارتباطاً شديداً بالذات أو بمجموعته أو عشيرته أو دينه أو أمته أو جنسه .. إلخ . وينتهى ذلك إلى تحريف خطير جداً فى الإحتكام للمنطق . وعموماً فإن الرغبات النرجسية تحتاج للإشباع كضرورة للتعويض عن الفقر الثقافى والمادى.

وتكافل المحارم يعنى ميل الفرد أن يبقى مرتبطاً بالأم أو مايعادلها (الدم ـ العشيرة – العائلة) ليهرب من عبء المسئولية والحرية والمعرفة وأن يحظى بالحب والرعاية فى حالة من التبعية المؤكدة يتوقف الفرد فى مقابلها عن تطوره الإنسانى.

* أومن أنه يمكن للإنسان باختياره التقدمى إيجاد وحدة جديدة من خلال التطور الكامل لكل قوته الإنسانية والتى تظهر فى ثلاث إتجاهات – مجتمعة أو منفصلة – : البيوفيليا (حب الحياة) ، وحب الإنسانية والطبيعة ، وحب الإستقلال والحرية.

* أومن أن الحب هو المفتاح الأساسى لنمو الإنسان . الحب والإتحاد بشخص ما أو شئ ما خارج ذات المرء ، الإتحاد الذى يسمح للمرء بأن يدخل فى علاقة مع آخرين وأن يشعر بمشاعرهم ، بدون تقييد الإحساس بالتكامل والإستقلال . والحب ذو إتجاهات إنتاجية ولذلك من الضرورى أن يصاحبه فى نفس الوقت الإهتمام والمسئولية والاحترام والمعرفة بهدف الإتحاد.

* أومن أن تجربة الحب هى أكثر الأفعال الإنسانية التى تمنح للإنسان البهجة ، والتى تكون بلا معنى إذا اعتبرت مسلكاً جزئياً ، مثلها فى ذلك مثل التفكير.

* أومن بضرورة التحرر من الروابط الداخلية والخارجية كشرط أولى لتكون لدينا القدرة على حرية الإبداع والبناء والرغبة فى المعرفة.. إلخ ، ولكى يكون الفرد قادرا على أن يصبح

حراً وفعالاً ومسئولاً.

* أومن أن الحرية هى القدرة على اتباع صوت العقل والمعرفة ، وليس صوت العواطف اللاعقلانية ، هى الخلاص الذى يجعل الإنسان حراً وهى التى تضعه على الطريق الصحيح لاستخدامه سماته العقلية وفهم العالم ودوره فيه بموضوعية.

* أومن أن الصراع من أجل الحرية ليس له عموماً إلا معنى واحد وهو الصراع ضد السلطة التى تستغل وتقهر إرادة الفرد . واليوم يجب أن يكون الصراع من أجل الحرية معناه تحرير أنفسنا فردياً وجماعياً من السلطة التى نخضع لها بكامل إرادتنا ، وتحرير أنفسنا من القوى الداخلية التى تحتم علينا هذا الخضوع لأننا عاجزين عن تحمل الحرية.

* أومن أن الحرية لاينسب إليها دائما إننا نملك أو لا نملك ، وإحتمال أن هناك حقيقة واحدة فقط : هى فعل تحرير أنفسنا من خلال عملية استخدام الاختيارات . وكل خطوة يزداد الإنسان فيها نضوجا فى الحياة تزداد قدرته على اختيار البدائل الحرة.

* أومن أن حرية الاختيار ليست متساوية دائما لكل الناس فى كل وقت ، الإنسان ذو الاتجاهات النيكروفيللية العالية أو النرجسى أو المتعلق بتكافل غشيان المحارم لايختار إلا الحل الارتدادى . والإنسان الحر ، المتحرر من الروابط اللاعقلانية لايمكن أن يكون إختياره ارتدادى.

* أومن أن مشكلة حرية الاختيار توجد فقط للإنسان ذو الإتجاهات المتباينة . كما أن حريته مشروطة دائماً بالرغبات اللاواعية والتبريرات المرضية.

* أومن أنه لايوجد من يستطيع أن يحمى أخاه الإنسان بصنع اختيارا له . ولكى يساعده يمكنه أن يشير له بالبدائل المكنة بحب وإخلاص دون عاطفة أو وهم . إن المعرفة والدراية بالبدائل المتحررة يمكن أن توقظ فى الفرد كل الطاقات الدفينة وأن تضعه على طريق اختيار الحياة بدلاً من الموت.

* أومن أن المرء يشعر بالمساواة عندما يكتشف ذاته بالكامل ، وعندما يدرك أنه مساو للآخرين ومماثل لهم . كل فرد يحمل بداخله الإنسانية ، فالشروط الإنسانية فريدة ومتساوية لكل الناس ، بالرغم من الاختلافات الحتمية فى الذكاء والموهبة واللون والطول.

* أومن أن المساواة بين الناس يجب تذكرها ، حتى لايصبح المرء أداة للآخرين.

* أومن أن المؤاخاة هى حب موجه من الإنسان إلى أخيه الإنسان ، ولكن ستظل هذه الكلمة بلا معنى حتى تستأصل كل الروابط الخاصة بغشيان المحارم التى تحرم المرء من أن

يكون قادراً على الحكم بموضوعية على أحيه الانسان.

* أومن أنه إذا لم يكن الفرد فى طريقه لتجاوز مجتمعه وتحديد أى الطرق التى تعيق تطور القوة الكامنة داخله ، فانه لن يستطيع أن يتصل اتصالاً حميماً مع إنسانيته . وإذا كانت القيم المشوهة للتابوهات والتقييدات تبدو طبيعية بالنسبة له ، فهذه إشارة واضحة بأنه لايستطيع أن يعرف طبيعة الإنسان معرفة حقيقية.

* أومن أن المجتمع فى حالة صراع دائم مع الإنسانية على الرغم من أنه يقوم بوظيفة المحفز والكابت فى آن واحد . ولكن عندما تتطابق أغراض المجتمع مع الأغراض الإنسانية فانه يكف عن شل حركة الإنسان ويشجع سيطرته.

* أومن أنه على المرء أن يأمل فى إقامة مجتمع عاقل يستطيع فيه أن يكون قادراً على حب رفاقه ، وأن يكون قادراً على العمل والإبداع لتطوير موضوعيته وفكره الناجم عن إحساسه بذاته التى تعتمد على خبرة طاقته الإنتاجية.

* أومن أنه يجب على المرء أن يأمل فى الاستعادة الجماعية للصحة العقلية التى تتسم بالقدرة على الحب والإبداع وعلى تحرير الإنسان من إرتباطات المحارم بالعشيرة والأرض . وعلى الإحساس بالهوية المعتمدة على الخبرة التى يمتلكها الفرد كوسيلة وموضوع لقوته ، وبالقدرة على تأثير الحقيقة على المرء داخلياً وخارجياً وتطويرها للموضوعية والفكر.

* أومن أن عدداً كبيراً من الأفراد سيشعرون بالحاجة للتوحد والعمل مع آخرين يشاركونهم قلقهم ، حيث العالم أصبح يبدو لا عاقل ولا إنسانى.

* أومن أنه لايجب على هؤلاء الناس ذوى النوايا الطيبة أن يتوصلوا إلى تفسير الإنسانية للعالم فقط ولكن يجب عليهم أيضا أن يشيروا إلى الطريق لعمل تحولات ممكنة . فالتفسير بلا أمل فى التغيير يعتبر بلا فائدة ، والتغيير بلا تفسير مبدئى هو تغيير أعمى.

* أومن أن الفهم والإدراك الممكن للعالم الذى يمكن أن يكون فيه الإنسان كثيرا حتى لو كان يمتلك القليل . عالم لايكون فيه الإستهلاك هو الدافع المسيطر للوجود . عالم يكون فيه الإنسان هو الغاية الأولى والأخيرة . عالم يستطيع فيه الإنسان إيجاد طريقة تعطى لحياته هدفا كما نعطيه أيضاً القوة ليعيش حراً دون أوهام.



قلب العالم

محمد عبد العظيم على

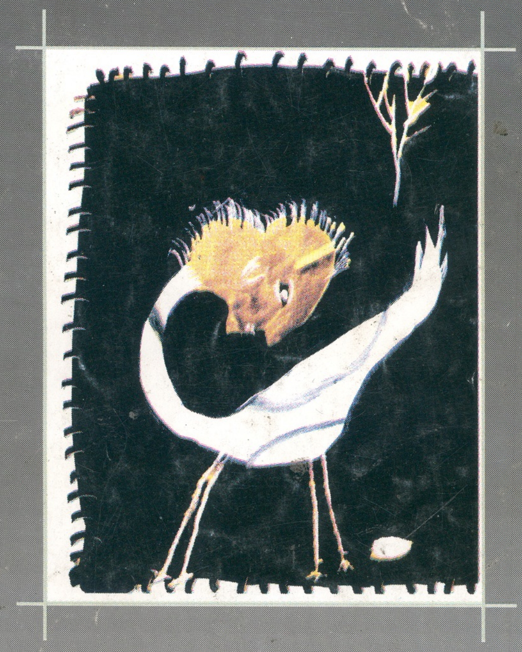
أختلس النظرات إليها أثناء حديثى مع الصديق . تتقافز هنا وهناك بين الحضور رغم بطنها الآخذ فى التكور . أين هو؟.

«يبدو أننا لن نجد مكانا للجلوس»

«أقترح أن نقف مكاننا هنا».

بعضهم احتل كراسى بجوار خشبة العازفين ثم ورائهم فوقها . أصبح كعزف فى صالون خاص . يدخل عازف الكمان ويقف فى منتصف المساحة المخصصة له على الخشبة ،وتجلس العازفة خلف البيانو ، أكتشف أنها تحتل الكرسى الظاهر خلفهما بين حامل النوتة وهيكل البيانو. أعرف أن التوقف عن تخيل المؤامرة مستحيل وأنت منضغط فى مكانك لنصف الحفل على الأقل تنظر لحلمك المسروق ، تكتمل الخيوط وتنغزل حول عنقك عندما يقرر العازف أن يبدأ مخالفا البرنامج بطقطوقة «يمامة بيضا» . مرة أخرى هى وأنا و(سيد درويش) . أتذكره وهو مغن شاب بعد يوم واحد من زواجها . شعور ظل ينمو من يومها بأن هذا اللحن عنها. يأتينى صوته الآن مرة ثانية، ولكن اللحن أكثر شجنا ..آه.. كبرت يا شيخ (سيد).

صاحبها لم يأت، تركها وحيدة بمواجهتى على الكرسى الرواق المزدحم الدافئ جاهد للسيطرة على عواطفه وهو يراها تضم طرفى معطفها الشتوى وتعقد ذراعيها على المتكور ببطنها، تحضن ساقها أختها . الرواق لم يحتمل فراح يتمايل شجنا ، اهتزت رؤوس الناس كأن النغم يحركها، خشب الأرضية تحت السجادة المهملة رسل لقدمى رسالة تساؤل : هل ما زلت.. ؟.



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»